índice
de artes y letras

...O 8 • NUMS. 68-69 • MADRID, NOVIEMBRE-DICIEMBRE, 30, 1953 (EDICION PARA EL EXTRANJERO) • PRECIO: 14 PTAS.

CONTESTA T. S. ELIOT — LONDRES



T. S. Eliot

"Mi última obra, «The Confidential Clerk», es una obra muy triste"

...uí a ver a T. S. Eliot a su despacho de la editorial que dirige, una tar... a las tres en punto, con frío y llo...na. Llegué por las calles grises de ...lborn y me detuve a ver los escapa...es de las dos o tres librerías comunis... que hay por esas latitudes. Acababa ...ver su última obra teatral «The Con...encial Clerk», de modo que, en cier... manera, todo contribuía a crear am...nte.

...e condujeron a su despacho y allí ...eré, mirando los libros; T. S. Eliot ... cogió por sorpresa, entrando cuando ...menos lo esperaba, todo caído de hom...s y curvado; grandote y tímido, con ...s bondadosos y como huidizos.

...o murmuré unas excusas rápidas y «espero que no le molesto».

—Qué me va a molestar usted—replicó ...ot—, habíamos quedado para vernos ..., de forma que no me molesta usted ... absoluto.

...e sentó y aguardó mis preguntas; ... S. Eliot es incapaz de resistir las mi...as de uno durante más de un par de ...undos, al cabo de ellos baja instinti...mente la vista o bien la vuelve en otra ...ección.

...l despacho, pequeño y cómodo, estaba ...gado de libros, y en la chimenea ar... un fuego de leños.

—Acabo de ver su última comedia—le ...—, y los periódicos la han aclamado ...no una obra de humor; yo fuí a verla ...urándome que fuese una farsa. Sin ...bargo, la encontré más tragedia que ...a cosa.

...T. S. Eliot se iluminó todo:

—Yo no diría tragedia—replicó—, pe... ciertamente que los críticos se han ...ivocado al insistir sobre su parte hu...rística, que es incidental y, todo lo ...s, sirve de contraste. Es una obra ...y triste, y me alegro de que usted se ...ya dado cuenta.

—A mí me pareció evidente—contesté ... decir algo.

—Debe ser porque usted no va con ...cha frecuencia al teatro, y, por eso, ... fija más. Los críticos que van al tea... por oficio ven una obra entre otras ..., y todas ellas les bailan en la cabe... al mismo tiempo. Cuando un crítico ...nprende a fondo una obra el día mis... del estreno suele ser porque la obra ... muy superficial.

—Dígame, míster Eliot. Hay trascendentalistas que quieren ver símbolos en todos los personajes de sus obras teatrales; a mí los de ésta me parecieron gente de todos los días. ¿Es así?

T. S. Eliot se quedó parado un momento:

—Le diré—contestó finalmente—; es difícil de decir; yo creo que todos ellos son personas corrientes, pero uno no sabe nunca. En mi obra enterior, «The Cocktail Party», cuatro de los personajes son el «Deus Ex Machina», y los demás, personas corrientes; en ésta a mí me parece que lo son todos menos la mujer que entra al final y decide los destinos de los demás.

—Yo noté que actúa de manera como hierática—le dije—, y más de una vez me pregunté si lo hacía a propósito o bien si es que actuaba mal.

—No, lo hace a propósito, y créame que su papel es dificilísimo, pues, al tiempo que hacer de Destino, tiene que ser profundamente humana, sobre todo al explicar por qué renunció a su hijo.

Aquí hace falta una explicación: el «Confidencial Clerk», ahora estrenado en Londres, es una tragedia, en cuyo acto final el Destino—personificado en una mujer—satisface los deseos de todos los personajes, menos uno. Solamente tiene un momento de humanidad profunda cuando explica al protagonista las razones que la movieron a renunciar a su hijo recién nacido y hacerle pasar por hijo de un financiero, el mismo protagonista a quien está hablando.)

—Es algo así como el doctor Riley, de «The Cocktail Party», ¿no?

—Sí, en cierto modo—T. S. Eliot vaciló—, pero muy diferente.

—Se lo digo porque acabo de leer «The Cocktail Party»—le expliqué—, y el doctor Riley me dió la impresión como si no existiera.

—Pues a lo mejor no existe—sonrió T. S. Eliot.

Esta es su respuesta comodín: a los que tratan de sacarle el «verdadero» significado de sus poemas o de sus obras teatrales, T. S. Eliot responde que el significado «verdadero» varía con cada espectador, y que la verdad tiene tantos aspectos como cabezas.

—Yo escribo mis comedias alrededor de una situación—me explicó—no de una idea. La del «Confidential Clark», por ejemplo, fué el amor de dos hijos bastardos del mismo padre, que no saben que lo son. En torno a ella he ido tejiendo la trama y los diálogos durante dos años, yendo sin orden, ya para adelante, ya para atrás.

(Continúa en la pág. 22)

NUMERO DOBLE: 14 PESETAS

Carta del Director

«DI TU QUE HE SIDO»

Ciudad dorada bajo el sol, Salamanca ha asistido días atrás a la exaltación de algo tan impalpable y pétreo, inconmovible como la cultura, el espíritu, la huella del alma del hombre en la tierra. Esa exaltación, que ha alcanzado en algún punto, según los testigos presenciales, cimas de emotividad emocionante, se ha polarizado en torno a dos aspectos de la cuestión. Uno, el político; otro, el propiamente intelectual. Del éxito del primero ya se ocupó a su tiempo la prensa diaria. Nosotros vamos a prestar el altavoz de estas páginas al segundo.

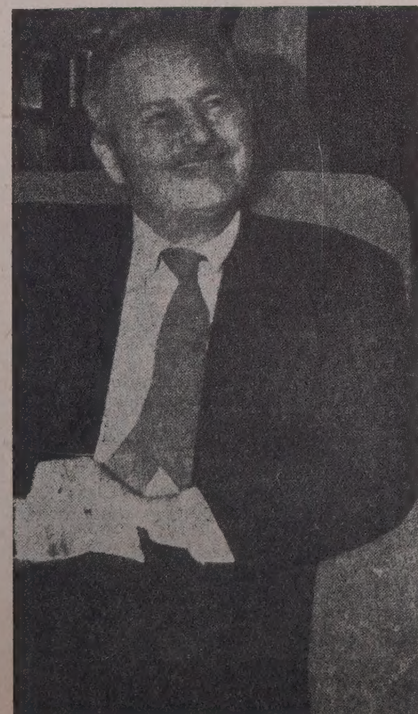
Dos nombres, la huella de dos espíritus incandescentes, elevaron de tono aquella emoción: Fray Luis, el soldado de Dios un día perseguido, y Unamuno, el hambriento de la inmortalidad que de su nombre, de nombre de Dios se deriva, como un hijo de la madre. Hubo incluso momentos, al decir, repito, de algunos testigos—cuando Pedro Laín y Marañón hablaron—en que a más de un asistente al acto se le hizo un nudo en la garganta.

Me acuerdo del verso del Rector ardiente, crédulo y heterodoxo, todo en una pieza:

Al pie de tus sillares, Salamanca,
de las cosechas del pensar tranquilo,
... ...
con tu lenguaje de lo eterno heraldo,
di tú qué he sido.

Y la ciudad, testamentaria, *testamentariamente* lo ha dicho. Ante el más alto coturno de la Universidad entera del mundo, perplejo de nuestras contradicciones, amores sin límites, rencores y pasión desmedida para el bien y para el mal. Perplejo de la guerra que el nombre de Dios mueve aquí donde casi nadie es indiferente a su hechizo, a sus mandamientos y su Ley. Con Dios o contra Dios. Con Dios y contra Dios. Y Unamuno, el primero. He aquí por qué su incansable pelea con el Misterio, con «el silencio de Dios» es ejemplar y por qué, desde nuestra seguridad de católicos conscientes y fehacientes, debemos respetar esa lucha y dolernos y enternecernos de ella. En esa lucha está precisamente, por ser él quien era y como era; como Dios le había hecho, su dignidad de intelectual y su hondura de hombre. La fe última y mansa le fué inalcanzable. Sufrió de ese vacío todos sus años... Dios, por lo que sufrió, le habrá acogido y aquietado en su seno. No aspiraba a otra verdad que a ésta de la quietud en su nombre, en Cristo, en el Hombre inmortal. Su guerra era una guerra por la Paz definitiva. Su sufrimiento moral e intelectual fué constante, como la búsqueda por vía racional de la inmortalidad en Dios. No alcanzó la cima, pero sufrió mucho. El sufrimiento en sí mismo es un paso hacia delante y hacia arriba; una verdad o parcela de la Verdad máxima, que a todos nos comprende, explica, exime o condena; y quizá la verdad más verdadera y pura, purificada por el dolor. Lo que sufre es aquello de nosotros que refleja a Dios en nuestra humanidad y sufre por El o por su ausencia. Esto de nuestra alma que se due-

(Continúa en la pág. siguiente)



"Carta abierta" de Waldo Frank

"Mi vieja amistad con la América hispana"

Al cumplirse el décimo aniversario del gran periódico de Caracas «EL NACIONAL», diversos escritores extranjeros de renombre fueron solicitados para colaborar en la conmemoración. De los trabajos enviados destaca esta «Carta» que reproducimos del ilustre pensador norteamericano Waldo Frank, tan de corazón e intelectualmente ligado, como el lector verá, a la América de nuestra sangre.

Es bueno para los amigos el estar juntos; y cuando la distancia lo hace imposible, es bueno sentarse a escribir una carta a los amigos.

Me encuentro en humor de recordar, esta mañana. Ha hecho calor, aquí en Nueva Inglaterra; más calor que en Caracas—al menos, me lo parece porque el calor aquí es como menos "civilizado"..., más fiero..., especie de invasor extranjero (aunque viene cada verano)—, mientras que en vuestras tierras tropicales, por estar casi siempre presente, el calor se ha humanizado. Y me siento en medio de recuerdos de mi vieja amistad con la América Hispana. Si es verdad que mi obra ha encontrado mucha simpatía, aun amor, en vosotros, la razón la veo clara: es porque habéis respondido a mi amor hacia vosotros. Es muy difícil no responder al amor con amor.

Pero, ¿por qué os amo? Creo que es porque amo la vida, y en la América Hispana siempre he sentido una humanidad, una relación natural, pura, de sus hombres y mujeres con la vida misma. Nunca os he idealizado, latinoamericanos; estáis llenos de defectos y debilidades y vicios (como todas las criaturas de Dios). Pero habéis preservado profundamente ciertas leyes básicas de Dios. Hablo de "leyes" más hondas que las escritas en los códigos. A diferencia de mucha gente del mundo de hoy, vosotros no habéis perdido contacto con vuestras raíces de humanidad; con la misteriosa verdad de que todos los hombres son hermanos porque todos los hom-

bres son hijos de Dios. Podréis reñir unos con otros; podréis ser crueles e injustos cuando os poseen la codicia o la lujuria. Pero nunca habéis perdido esta básica verdad de vuestro ser; y le dais vigencia en vuestra existencia cotidiana—en vuestro arte popular, en vuestras íntimas relaciones recíprocas y con el suelo.

Creo que esto es lo que sentí la primera vez que vi hombres y mujeres de la América Hispana. Nunca olvidaré aquel día. Hace mucho tiempo—fué en 1918—. Entonces no sabía una palabra de español; nunca había leído un libro español (excepto "Don Quijote", traducido); conocía Europa, hablaba francés y alemán y estaba bien versado en el arte clásico, no sólo de Grecia y Roma, sino también de la India. Pero el mundo español no significaba nada para mí. Era poco estudiado en nuestros colegios y escuelas. Se suponía que España había hecho un gran servicio al suministrar las carabelas de Colón, y eso era todo. Los anglosajones, se suponía, se habían encargado de lo que era "importante" en las vastas tierras americanas, y no había que preocuparse por "el resto"—por lo que había estado aconteciendo en los países situados al sur de la "frontera".

Bien, en aquel verano de 1918, viajaba yo por el sudoeste de mi propio país. Me encontraba en una ciudad llamada Puebla, en el Estado de Colorado. Fuera de la ciudad había una gran fundición de acero y, teniendo una hora libre, decidí tomar un autobús e ir a echarle una ojeada. El autobús estaba lleno de hombres que iban a trabajar en la fundición, y eran mexicanos: trabajadores pobres, que hablaban un lenguaje que yo no entendía. Sin más que hacer, los contemplaba mientras hacíamos camino. Y sentí algo acerca de ellos.

Es ésta una frase vaga—a propósito—. No tenía idea de qué era lo que sentía. Pero me alentaba y me arrastraba. Una humanidad honda y silenciosa y una fuerza inarticulada, una terneza, un sufrimiento... parecían fluir de esa gente y penetrarme, haciéndome sentir cercano a ellos. Me encontré sonriéndoles; y al mirarme y ver mi sonrisa, ellos sonrieron también, y me encontré con que nos estábamos sonriendo juntos. Fué precisamente este "sentirse juntos" lo que me conmovió. Ello no tenía nada que ver con una cultura, una teoría, un dogma o una religión (en realidad, yo no participaba de su religión). Un campo cálido, magnético, existió de repente entre nosotros. ¡La vieja perogrullada de que "todos los hombres son hermanos", de repente tenía significado! No se cruzó una palabra entre nosotros; estábamos sentados en silencio. Pero hubo una especie de aceptación de mí por ellos y de ellos por mí. Me percaté, al sonreír a estos mexicanos desconocidos, de que había lágrimas en mis ojos—y de que había amor en mi corazón.

Es cosa admirable ser capaz de amar. El hombre sabio no hace oración para que sea amado; ruega que pueda amar. Aquel viaje duró quizá media hora. Luego, el autobús se detuvo cerca de una masa de descollantes edificios con chimeneas que lanzaban un espeso humo negro al cielo azul. Los mexicanos bajaron y entraron en aquel infierno industrial de paredes de ladrillo para ejecutar su trabajo de mano de obra. Nada les había ocurrido en aquel viaje hecho por azar con un yanqui que sonreía extrañamente. Pero habían modelado mi vida.

Porque, mientras hacía el viaje de regreso a la ciudad en el autobús vacío, empecé a pensar. Aún no sabía nada del significado de esa hora accidental. Sólo sabía que estos mexicanos—pobres hombres comunes, ni mejores ni menos estúpidos que la mayoría de los hombres de la mayoría de las razas—, a través de su personalidad, poseían una calidad humana que necesitaba comprender. Todas las criaturas son portadoras del mensaje del misterio de la vida; pero algunas lo transmiten más directamente, más punzantemente, más puramente que otras. Así, una flor, para mí, tiene tal mensaje inmediato—o un infante—. Su belleza es para mí una revelación muy intensa. Cuando miro una flor, sé que hay Dios y que lo que yo llamo "belleza" es sencillamente mi sentido de la relación con Dios. Bueno, algo de esto me había ocurrido en mi encuentro con los mexicanos. No era que ellos fuesen diferentes, esencialmente, de los hombres que podría ver en un "metro" de Nueva York o en las calles de París y Berlín. La distinción estaba solamente en la intensidad y en la pureza de su mensaje.

De modo que empecé a tratar de representármelo. Las lágrimas que habían acudido a mis ojos, el amor que había sentido, demostraban mi gratitud. Y ¿qué podía significar esa gratitud, sino que aquellos mexicanos me habían dado algo que necesitaba? Eso era todo cuanto sabía, de momento—excepto, tal vez, que también sentía ya oscuramente que lo que aquellos mexicanos tenían, y que yo necesitaba, lo necesitaban también mis compatriotas y todo el mundo "moderno".

Empecé a reflexionar sobre ellos y a estudiarlos: a estos hispanoamericanos, raza de pueblos de dos sangres, la hispánica y la india. No sabía nada más, pero resolví aprender. Y éste fué el comienzo de mi interés por la América Hispana.

Me llevó a España, a Africa del Norte, luego a Méxco y Sudamérica. Pero entonces supe algo de la historia de los mundos... indio, africano, asiático, europeo... que habían creado la América Hispana, y de su vida actual. Lo que aprendí y lo que experimenté en mis visitas corroboró poderosamente mis primeras intuiciones en aquel autobús de Colorado.

Hay algo en el hombre, algo esencial acerca de su relación con todos sus hermanos y con el Cosmos, que todos necesitamos para nuestra salud. Las naciones que desde la Revolución Industrial han vivido pegadas a la máquina y a la filosofía de la máquina, están en peligro de perder este "algo". Encontré que vuestro mundo hispánico todavía lo tiene. Y encontré que sería buena cosa hacerlo ver claro a mi propio pueblo: revelarle lo que le falta y lo que necesita. Porque de otro modo, toda nuestra cacareada civilización de racionalismo y tecnología, lo daba por seguro, sólo podría conducir al desastre.

Como la mayoría de los americanos—en verdad, como el pueblo más decente del mundo—, yo creía en lo que llamaba "democracia"—con lo que quería decir no una forma particular de gobierno, sino la aceptación de la verdad de que todos los hombres son hermanos y por lo tanto acreedores a la justicia, a la libertad de oportunidad y derechos iguales—. Pero siendo joven aprendí muy pronto que las raíces de la democracia deben ir más a fondo que las instituciones políticas. Esas instituciones son importantes, naturalmente; pero a menos que estén nutridas por sanas raíces, aun las mejores irán por mal camino y se volverán estériles. Advertí que hay cierta ingenuidad en la mayoría de los críticos de las instituciones políticas cuando se imaginan, si encuentran que la democracia no marcha bien en su país, que la pueden mejorar básicamente con sólo reformar las instituciones. Una sociedad es como un árbol; crece de sus raíces, y sólo si las raíces están firmes en buen suelo crecerá el árbol firme y alto.

Aprendí que las raíces de la democracia eran sanas en el mundo hispánico, y esto era lo que había sentido vagamente en aquel viaje en autobús. Toda Europa, creo, tenía raíces así en la edad medieval cristiana; y ciertamente de estas raíces (he tratado de explicar el cómo, en muchos libros) creció todo el progreso moderno: la conquista de América, el estado democrático, las leyes del trabajo, la ciencia, la conquista de la naturaleza por la técnica, etc. Después, algo se torció en nuestros países llamados progresistas. Estuvieron gastando todas sus energías en las superestructuras—las ramas, los frutos del árbol—mientras las raíces empezaron a sufrir de negligencia y desnutrición. Vi en todas partes las enfermedades de esta desnutrición, pero particularmente en mi ciudad natal, Nueva York, con su vida monstruosamente mecanizada, que ha suprimido de la experiencia humana el sol y el suelo y el yo. Resolví hacerme lo que podría llamarse "un médico de raíces". Y encontré que en mis estudios podía aprender más y más de la América Hispana.

Los conquistadores españoles cometieron muchos crímenes de codicia y explotación. ¡Pero habían realizado un milagro creador, a pesar de todo: porque habían permitido que muchos pueblos de su América—indios, africanos, asiáticos, europeos—continuaran viviendo cultural y espiritualmente!

A causa de la caótica riqueza—todavía sin desarrollo—de vuestros elementos étnicos y las heredadas dificultades de comunicación en vuestros inmensos países, había muchas razones para que transcurriera largo tiempo antes de que los países latinoamericanos resolvieran sus problemas específicos de democracia económica y política. Pero en vuestro sentimiento por la democracia racial, habéis demostrado que vuestras raíces eran sanas. Nosotros, los del norte, teníamos mucho que daros; pero en esta profunda raíz de la materia, vosotros teníais mucho que darnos a nosotros. Esta revelación básica de más de treinta años jamás me ha abandonado.

Le ocurre a veces a un joven afortunado que se encuentre con una mujer y se sienta atraído por ella. Piensa que quizá tendrá "una aventura" y que luego continuará su camino. Pero la relación casual se ahonda y se convierte en una relación para toda la vida. En mi encuentro con la América Hispana y en mi trabajo vitalicio de "médico de raíces" he tenido esa suerte. Lo que al principio creí sería una "aventura amorosa" casual y pasajera, se ha convertido en matrimonio. Mucho de lo que he visto en la América Hispana me ha herido profundamente; desapruebo mucho de ello; mucho lo odio, también. Pero la riqueza espiritual de vuestro mundo, levantándose de las fuertes raíces de vuestra democracia racial, ha sido para mí un alimento inagotable. Aquella temprana intuición en el autobús de Colorado ha sido mi constante iluminación.

Truro, Massachusetts.

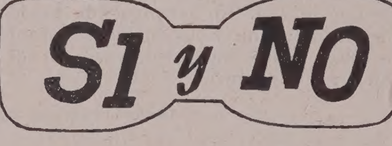
Waldo Frank

«DI TU QUE HE SIDO»

(Viene de la página anterior)

le es lo más humano por ser lo más henchido de divinidad o herido de ella, lo más cercano a Dios por ser lo más *tocado* por El. Máxime en una naturaleza religiosa como la de Unamuno, prendida en el nombre de Dios y su Hijo, Cristo, como una mosca en el panal de miel que no puede devorar y le deslumbra y aprisiona. El fallo de Unamuno, desde el punto de vista de la religión católica—que es la verdadera—proviene de una falta de grandeza intelectual última, insuficiente a asimilar la armonía y heroísmo decisivos del cristianismo, y originada probablemente en su escasa o nula humildad. Esto le separa de Pascal y otros grandes amadores de Dios, que en instancia suprema inclinaron la cerviz y dijeron: «Yo pecador», sin más preguntas ni logomaquias. Quizá en Unamuno su *yoísmo*, su orgullo, su monomanía de sí podaron en el instante final el brazo con el que patéticamente intentaba apresar a Dios cada día y debilitaron la candelita del corazón que había de iluminar ese encuentro y hacerlo posible. Nadie puede negar, en cambio, que ese encuentro no fuera dramáticamente buscado y que su brazo, su alma, no clamaran por él desesperadamente. ¿Como no sobrepasó al final la barrera, cómo no vadeó el barranco? Pertenece al secreto del Espíritu, que sopla—y esto es rigurosamente ortodoxo—donde, cómo y cuando quiere.

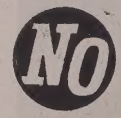
Nosotros, a un mes de Salamanca, y como Pedro Laín luego en Roma ante el claustro de la Gregoriana, cumplimos nuestro deber alzando en alto el nombre de Unamuno contra los timoratos, los baldíos, los conformistas, los seguros en su fe como en un monopolio, a quienes esta seguridad ciega los ojos para ver la verdad en el dolor del adversario y los veneros del alma para que de ellos brote lo que esa fe que usufructúan manda: caridad y amor.



De vez en cuando, leemos revistas escritas por los emigrados españoles. Quitado lo que hay de ceguera y cerrazón políticas—que es mucho—, es preciso reconocer que también allí se hace literatura española. Quizá sea pronto para hacer historia sobre la significación y valor de este trozo de nuestras letras. Pero algo podemos anticipar, y esto negativo: al juzgar lo que se hace literariamente en su patria, los emigrados no suelen mostrar sino parcialidad y desconocimiento. Se niegan a reconocer varias cosas palmarias: que el genio español sigue fluyendo con fuerza y libertad esenciales; que es en España donde se prosigue la historia de la literatura española; que estamos asistiendo a uno de los momentos más brillantes y fecundos de nuestras letras.

De vez en cuando, nos llegan libros de españoles de allende las fronteras y los mares, en demanda de juicios y crítica, significativa de un ansia legítima que vincula a nuestro suelo el prístino y puro manantial del espíritu. Pese a todo, reconocen algunos que es en España donde radica la tradición de todos sus valores, y, es curioso también comprobarlo, también del valor que ellos, los emigrados, pueden tener en la historia de nuestras letras. El juicio de ellos para nosotros casi siempre es torcido; la suma de nuestras opiniones sobre lo que ellos escriben es lo que en definitiva les da el valor que tengan.

"POESIA Española" es una revista cuya consulta será indispensable, pasado el tiempo, para conocer la lírica actual. Juan Aparicio puede estar satisfecho de haber comprendido la importancia de la poesía que se está escribiendo en estos años. Nuestra honda tradición lírica fluye con abundancia y con virtud difíciles de precisar ahora. García Nieto, con criterio generosamente amplio, con un eclecticismo en su mejor significado, acoge a los poetas de todos los rincones de España y en las páginas de la revista que dirige confluyen todas las corrientes y las más diversas manifestaciones. Nosotros creemos en la riqueza y densidad de nuestra poesía actual. "Poesía Española" resulta magnífico cauce del lírico espíritu español. Podrá discutirse, desde un punto de vista riguroso y exigente, si muchos de los poemas en ella insertos son dignos de ser publicados. Esa es otra cuestión. Cada una de las muchas revistas que pudiéramos llamar privadas y que se editan en todas las provincias españolas, pueden mostrar rigor de tendencia, grupo o escuela. "Poesía Española" "da lo que hay". Y cada cual se salvará por sí mismo.



BIEN está—mejor dicho, está mal—que el vulgo tenga lamentable idea de la poesía, haciéndola casi sinónima de lo amanerado, delicuescente e incluso de lo cursi. ¡Pero que algunos escritores—llamémosles así—tengan la misma falta de ideal!... En una crónica teatral recientemente publicada en "Revista" de Barcelona por A. Sánchez, se utilizaba el adjetivo de *poético* una docena de veces para calificar una comedia—"El café de las flores"—que no tiene en absoluto que ver con ello. Un poco de seriedad y de rigor. Porque si llamamos poético a lo cursi, ¿cómo llamaremos a San Juan de la Cruz, a Lope, a Quevedo, a Bécquer, a Unamuno, a Machado? Por lo visto, estos críticos que tan fácilmente abusan del término poético no han leído a ningún verdadero poeta.

★

Nos han roto los oídos diciéndonos que "La salvaje", de Anouilh, es fuerte. A nosotros nos pareció más bien débil y hasta, si se nos apura, un poco rosa. Esto de lo fuerte en literatura se presta a mucho equívocos. El truco de Anouilh consiste en presentar un mundo desagradable, gratuitamente desagradable, porque no es nada convincente, y acumular algunos horrores, como en los folletines. Inmediatamente coloca a otros personajes que pasan la vida, es decir, la obra renegando de todo aquello y exagerando mucho para impresionar a los espectadores. En "La salvaje" los padres, por ejemplo, son tan depravados que casi producen risa. Cualquier padre normal tiene pasiones que de ser descubiertas por sus hijos también normales, producen mayor y verdadera repulsión moral. Y la muchacha protagonista muestra una hipersensibilidad que da de coces con el presunto mundo horrible en que ha vivido. Si lo fuerte consiste en decir que sus padres la entregaron a los catorce años, se puede producir mayor efecto todavía diciendo que la habían entregado a los siete. Esto es menos verosímil, se nos argüirá; pero para nosotros lo es igualmente. Puestos a ser fuertes... La obra es falsota y por eso a nosotros nos pareció bastante ñoña. Claro que escandaliza a algunos espectadores. ¡Es tan fácil escandalizar! Cualquier persona medianamente educada moral y estéticamente se limita a sonreír ante los trucos y horrores de Anouilh.

PREGUNTAS A CONCHA ZARDOYA

LA INFLUENCIA DE ESPAÑA

AMERICA A LA VISTA

Concha Zardoya nació en Valparaíso (Chile), en 1914, y se trasladó a los diecisiete años a España, lugar de su ascendencia y de su afecto. En Madrid se licenció en Filosofía y Letras, doctorándose, más tarde, en la Universidad de Illinois (Estados Unidos). En esta última Universidad y en la Tulane University of Louisiana de Nueva Orleáns, enseña, desde 1948, Literatura española y cultura hispánica. Su actividad profesoral no ha impedido su dedicación a la aventura poética. Concha Zardoya ha publicado en la Colección Adonais un volumen de poemas, "Pájaros del Nuevo Mundo". Ahora, desde estas páginas, nos anuncia nuevos títulos de poesía y de investigación. INDICE se felicita de poder aportar un testimonio tan bien informado de la vida y de la cultura americanas, como el que Concha Zardoya puede ofrecer a nuestros lectores. He aquí, numeradas, sus respuestas a varias preguntas de INDICE:

—¿QUE TIEMPO LLEVA EN ESTADOS UNIDOS?

—Cerca de cinco años.

—¿TODO EL TIEMPO EN AQUEL PAIS?

—Sí. Tres años en Urbana, Illinois, y s en New Orleans, Louisiana.

—¿SU ACTIVIDAD ES DOCENTE?

—He enseñado en la Universidad de nois y en Tulane University of Louina. Pero he actuado también como nferenciante en Congresos de Litera- a y Filología, leyendo trabajos en Deit (Michigan), Urbana (Illinois), Ba Rouge (Louisiana), Stillwater (Oklama)... Por otra parte, he dedicado mu tiempo a la investigación y mis ho de recreo a mi propia obra.

—¿DIFIEREN MUCHO LOS METODOS DE ENSEÑANZA DE LOS DE ESPAÑA Y, DIGAMOS, EL «SENTIDO» DE ESA ENSEÑANZA?

—La Universidad americana tiende a especialización en todos los campos. le preocupa demasiado el sentido manista» de la cultura. Consigue así enos equipos de técnicos que sirven n a la sociedad americana y a sus es prácticos. Y he aquí por qué los asos filósofos que ha dado U. S. A. ienden una filosofía más de la acción e de la contemplación, John Dewey, ejemplo, aplicó el «instrumentalismo» a lógica y a la ética, creando una es- ie de filosofía democrática. Su libro *mocracia y educación* (1916) ha ejer- o gran influencia en casi todas las es- las de América: su teoría se basa en mencionada filosofía instrumentalista, ún la cual la inteligencia no es una ultad como la memoria, que ha de en- narse mediante el ejercicio, ni persi- e la visión de la verdad como finali- l propia: es hacer que el ambiente e nos rodea sea algo más satisfacto- para nuestros deseos y necesidades. o involucra acción en su esencia. La cación progresiva, pues, halla su ins- ación en la tesis de Dewey y rompe la tradición de un modo absoluto.

—¿QUE NOMBRES «CUENTAN» AHORA ALLI COMO LOS MAS RELEVANTES O SIGNIFICATIVOS?: POESIA, NOVELA, TEATRO, ENSAYO, CRITICA...

—Robert Frost, Edgar Lee Masters, rl Sandburg, la poetisa Edna St. Vin- t Millay, Robinson Jeffers, T. S. ot—el americano britanizado—, Con- Aiken y acaso Ezra Pound para al- nos, son los maestros consagrados. trás de ellos, hay incontables poetas enes... En la novela, William Faulk- , John Dos Passos, Ernest Heming- y, Thomas Wolfe—a pesar de que rió en 1938—, John Steinbeck, Ers- e, Caldwell, Katherine Anne Porter... el teatro, Eugene O'Neill sigue sien- el más grande dramaturgo, pero tam- n sobresalen Maxwell Anderson, Phi- Barry, George S. Kaufman, Robert Sherwood, Clifford Odets y, especial- nte, William Saroyan y Tennessee



Williams. En la crítica se destacan: Irving Babbitt, Carl Van Doren—recientemente fallecido—, Henry Seidel Canby, Van Wyck Brooks, H. L. Mecken. Entre los pensadores ejercen influencia: «nuestro» George Santayana († 1952), el citado John Dewey, Walter Lippman, Ralph Barton Perry, Williams Ernest Hockins, Alfred North Whitehead...

6.—¿EN GENERAL, COINCIDE EL CRITERIO ESTIMATIVO DE LA CRITICA—CON MAYUSCULA—CON EL DEL PUBLICO LECTOR?

—En general, sí coincide. Pero hay muchas excepciones. Una de ellas es el caso de *Gone with the Wind—Lo que el viento se llevó*—, el larguísimo «romance» de la guerra civil americana escrito por Margaret Mitchel, que ha tenido una popularidad inmensa en U. S. A. y en todo el mundo, excepto en Rusia. La obra ha sido el más grande éxito editorial del siglo. Pues bien: no ha merecido elogio alguno de la Crítica, y muchas historias de la literatura norteamericana ni siquiera mencionan el título.

7.—¿ESTE PUBLICO, SE EXTIENDE, ALCANZA A ZONAS MUY AMPLIAS, O ES «MINORITARIO», EN EL SENTIDO EN QUE AQUI SE USA ESE TERMINO?

—Es difícil hablar de «minorías» —cualesquiera que sean—en los Estados Unidos. Todo es para todos, y todos tienen posibilidades y medios para adquirirlo todo. El libro no es una excepción. Por esto alcanza a zonas muy vastas, casi inimaginables en países como España. Pero no quiero decir que todo el mundo lea «buenos» libros, sino que todo el mundo lee «muchos» libros... Los editores, por otra parte, persiguen el éxito editorial. Con tal fin, muchas veces modifican en un sentido o en otro los libros para que éstos lleguen a ser «best sellers». La obra artística queda, pues, supeditada a la comercialización: es un producto que «hay que vender» y nada más. La consecuencia es perjudicial para el lector y fatal, en muchos casos, para el escritor.

8.—¿LA LITERATURA DE CREACION NORTEAMERICANA TIENDE A «EUROPEIZARSE» O SE MANTIENE AL PAIRO...? Y PERDONE LA APARENTE PUERILIDAD DE LA PREGUNTA.

—No sé si entiendo bien su pregunta. Sin embargo, acaso le interese saber que parte de la fuerza que posee la literatura norteamericana deriva de la viviente oposición del escritor contra el sistema de vida político y económico del país. Los mejores autores y las mejores obras constituyen un cuerpo vivo de protesta. El escritor norteamericano se encuentra aislado en las enormes o pequeñas ciudades, en un rascacielo o en una apacible granja; no hay cafés, ni tertulias, ni centros de cultura equivalentes a los de París, Londres o Madrid, donde puede ponerse en contacto con los de su oficio o hallar un hogar espiritual. No obstante, los mejores logros de la literatura de U. S. A. proceden de tal situación, de esta originaria soledad en un ambiente estandarizado, de hombres medios, de tipos de escasa individualidad, donde el escritor resulta siempre un ser exótico o, por lo menos, peculiar y extraño. La literatura resultante de tal situación debería haber alcanzado una trascendencia universal, pero aquel empeño—del que ya he hablado—de humillar el arte ante las reglas prácticas e intenciones financieras, ha limitado la proyección de tal literatura. A pesar de ello, las letras de U. S. A. están imponiendo en el mundo nuevos modos de cuyo vigor y originalidad nadie puede dudar. Es difícil hablar, por tanto, de «europeización» de la literatura americana en los momentos actuales.

9.—¿QUE AUTORES HOY NACIENTES SUPONE USTED QUE ACAPARARAN MAÑANA LA ATENCION PUBLICA?

—¿James T. Farrel, creador del personaje Studs Lonigan y Danny O'Neill, que trae a sus novelas la intensidad de una misión autobiográfica tan torturada y compleja como la de Proust? ¿El talento descripto de John Hersey hará de él un notable y prometedor novelista? ¿Truman Capote, creador de simples entes de ficción y de un mundo irreal, cuajará acaso en maduros frutos? En cuanto a la Joven Poesía, confío—tal vez porque me gustan más—en Randall Jarrell, Allan Tate, Karl Jay Shapiro...

10.—¿HAY ENTRE ESTOS Y LOS «VIEJOS» SOLUCION DE CONTINUIDAD?

—Entre ellos existen los naturales vínculos que les da el país y la sociedad en que viven. De todos modos, creo que en los jóvenes hay una tendencia más acusada hacia la forma periodística en la novela. En cuanto a los poetas, experimentan nuevas y nuevas formas, llevando a sus últimas consecuencias los postulados que iniciaron el camino de la Nueva Poesía, o se inclinan a un contenido social, senda abierta ya por Walt Whitman a fines del siglo XIX.

11.—¿«ESPAÑA EN LA POESIA NORTEAMERICANA»?

—Fué el tema de mi tesis doctoral. En mi búsqueda de España, a lo largo y a lo ancho de la poesía americana, me encontré con sorprendentes hallazgos. Pero sólo voy a dar a usted, de un modo somerísimo, las conclusiones más evidentes de mi trabajo: I. La poesía colonial americana (1607-1765), a través de la poetisa Anne Bradstreet, era demasiado inglesa todavía para olvidar la destrucción de la Armada Invencible, la actitud antianglicana de Felipe II, los saqueos de Drake y la toma de Cádiz realizada por Essex, pues éstos son los únicos temas que sobre España hallamos en la producción poética de este período. El signo inglés de la época se reflejó también en el concepto de lo hispánico. II. Los poetas de la Revolución americana (1765-1800) evocaron a España—como en el período anterior—por un imperativo: la historia de la época en que vivieron. Así, cada uno de los bandos en lucha se inclinó a una visión de España desde su propio ángulo político e histórico: los «tories», partidarios de Inglaterra, desafían—aunque no escarnecen nunca—a España, sólo porque ésta era enemiga de la metrópoli británica y partidaria de la emancipación americana; los «whig», por el contrario, ven a España como una aliada de la Revolución. Freneau ocupa un lugar diferente con respecto a España: aunque «whig», su animadversión contra todo imperialismo le coloca enfrente de aquélla, dueña por entonces de vastos territorios coloniales. III. El Romanticismo (1800-1865). Por impulso romántico—cultivo de la imaginación y del sentimiento—los americanos empezaron a viajar, a visitar castillos y ruinas de la vieja Europa. Irving llegó a España y vivió en la Alhambra por la misma razón. Los que permanecieron en América leyeron los libros de este primer hispanista y, un poco después, los de Longfellow, el primer gran traductor y revelador de la poesía española. Ticknor, por su parte, contribuyó a este *descubrimiento* de España al historiar su literatura. Pero es Irving el verdadero manantial que nutrió de hispanismo «romántico» a la poesía americana de la época. No fué un historiador perfecto justamente a causa de su romanticismo, pues su mente se fijaba tanto en lo pintoresco como en lo intrínsecamente histórico. Por ello no se puede pedir exactitud en la apreciación de España a ningún poeta romántico. Todos prefieren destacar el color y la leyenda, aunque no siempre en perjuicio de la verosimilitud. El concepto de España queda teñido, en general, de las usuales tonalidades románticas. Los diversos grupos literarios apenas se diferencian en la matización, puesto que ninguno puede escapar del romanticismo común. La guerra entre España y los Estados Unidos cierra el siglo XIX, nutriendo enorme cantidad de cantos, baladas y poemas norteamericanos, naturalmente apasionados, pues todos nacen inspirados por una lógica exacerbación del patriotismo y de la xenofobia. Estos cantos marcan el momento de máximo antiespañolismo dentro de la poesía americana. IV. El Realismo y Experimentalismo (1890-1950). Los poetas de este período se han acercado a una España más real y auténtica, como una reacción natural contra las exageraciones, desfiguraciones y fantaseos de la poesía romántica. La falsa pintura de ruinas y castillos, de héroes lejanos y paisajes convencionales, ha sido sustituída por la descripción directa de hechos reales y el retrato de tipos y hombres vivos. El poeta contemporáneo expresa sus emociones individuales y abandona la actitud estereotipada del Romanticismo ante España y sus valores. De aquí que el concepto de lo hispánico adquiera incontables matices, casi tantos en cantidad como en número de poetas que se han interesado por España durante esta época. Sin embargo, podemos llegar a concluir que tales poetas no sólo han cantado la historia, la literatura y el arte de España como temas convencionales de inspiración, sino que se han sentido profundamente conmovidos por la violencia de un acontecimiento histórico contemporáneo: la Guerra Civil española de 1936. Y es una de sus más tempranas víctimas—Federico García Lorca—la que ha inspirado notables poemas elegíacos. El poeta andaluz se consagra así como el máximo valor de las letras españolas contemporáneas ante la poesía americana.

12.—¿Y EN LA NOVELA, SI LA HAY: SI ESA INFLUENCIA EXISTE?

—Existe también, pero no se ha realizado ningún estudio, hasta la fecha, en este sentido. Es evidente—tomando un ejemplo cercano—la influencia de nuestro Pío Baroja en John Dos Passos. Y muchas son las novelas americanas que se han inspirado en España. Sin ir muy lejos, en la mente de todos está el nombre de Hemingway...

13.—Y SI EXISTE, ¿DESDE CUANDO, COMO Y A CAUSA DE QUE? ESTA PREGUNTA QUIERO QUE SEA LA DE RESPUESTA MAS AMPLIA Y MINUCIOSA.

—Siento defraudarle, amigo mío. Por mi anterior respuesta es fácil deducir que es honradamente imposible contestar a esta pregunta. Sólo una seria indagación podrá revelarnos cuanto desea usted saber. Aunque, *a priori*, podría casi asegurar que las conclusiones de ese estudio coincidirían, en líneas generales, con las que di a usted al hablar de la poesía, pues los mismos fenómenos—históricos, políticos, sociales, literarios y artísticos—deben haber afectado de igual manera a los dos grandes géneros.

14.—¿TIENDE A MANTENERSE O DESAPARECER ESTA INFLUENCIA? LA LITERATURA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA, ¿DESPIERTA ALLI ALGUNA CURIOSIDAD?

—Primera respuesta: seguirá existiendo tanto como dure España en el mundo y en la historia. Segunda respuesta: desde luego, pero se limita por ahora

ESTADOS UNIDOS: No "buenos" libros. Sí "muchos" libros.

OPERA

Retransmisiones desde el Liceo de Barcelona de las primeras representaciones de cada título a lo largo de toda la temporada.

FESTIVALES WANERIANOS DE BEYRUTH 1953. — «Tetralogía», «Parsifal», «Lohengrin» y «Tristán e Isolda». Días 14 al 20 de diciembre.

PROGRAMAS EXTRAORDINARIOS.

«Cantata» de Strawinsky (1952), por Blanca María Seoane, Francisco Navarro, Coros de Radio Nacional y pequeño conjunto instrumental. Director: Odón Alonso.

EN LA MUERTE DE ARNOLD BAX. — Obertura y Sinfonía número 3.

LA MUSICA DE GOFREDO PETRASSI — «Concierto para clave y diez instrumentos».

LA MUSICA DE LUIGI DALLAPICOLA. — «Canto del prisionero», por Orquesta y Coro de la Academia de Santa Cecilia. Director: Markevitch.



LA MUSICA EN EL «TERCER PROGRAMA» DE RADIO NACIONAL DE ESPAÑA

«LA CARRERA DE UN LIBERTINO», DE STRAVINSKY.

Esta ópera se estrenó en Venecia, el 7 de septiembre de 1951, bajo la dirección del compositor. El argumento se basa en la famosa colección de cuadros *The Rake's Progress*, del pintor inglés William Hogarth (1697-1764). En el dibujo, el caricaturista Hirschfeld muestra a los autores de la obra y otras personas que colaboraron en la preparación del estreno en Nueva York: Rudolph Bing, director del Teatro Metropolitano (arriba, izquierda), George Balanchine, coreógrafo y Armistead, escenógrafo (centro), W. A. Auden y Chester Kallman, libretistas, e Igor Stravinsky, compositor.



CICLOS

BIOGRAFIA DEL PIANO, por *Tomás Andrade de Silva.*

MEDIO SIGLO DE MUSICA ESPAÑOLA, por *Federico Sopeña.*

LA MUSICA DE CAMARA, por *Joaquín Rodrigo.*

HISTORIA Y ESTETICA DE LA MUSICA AFROAMERICANA, por *Diamante.*

EL CONCIERTO, por *Cristóbal Halffter.*

LA OBRA DE TSCHAIKOWSKY, por *José Antonio Cubiles.*

LA MUSICA DE EUROPA, por *Enrique Franco.*

EL ORGANO, por *Antonio Ramírez Angel.*

EL BALLET, por *José Miguel Velloso.*

CICLO ESPECIAL DE NAVIDAD, por el Cuarteto de Madrigalistas, Cuarteto Clásico, Coros de Radio Nacional y diversos solistas.

PREGUNTAS A...

(*Viene de la pág. anterior*)

a algunos círculos universitarios y de un modo bastante restringido. La falta de perspectiva temporal e histórica explica este hecho.

15.—POR LO QUE A USTED SE LE ALCANZA, ¿LO QUE HE DICHO PARA NORTEAMERICA VALE, EN ALGUNA MEDIDA, PARA AMERICA DEL SUR?

—Quizá sí, quizá no. De todas maneras, es necesario tener en cuenta otro factor: el prejuicio político de escritores, públicos y gobiernos, que condena o exalta, a veces, con escasa justicia. Es el insoslayable signo de la época que nos toca vivir. Y la literatura es su más desgraciada víctima. Por todo esto, no creo que sea menester continuar discutiendo el asunto...

16.—¿HAY ALGUN GENERO DE COMUNICACION ENTRE LOS MUNDOS INTELECTUALES DE LOS PAISES DE HABLA ESPAÑOLA Y EL DE LOS ESTADOS UNIDOS?

—El intercambio universitario es una de las vías de acercamiento y tangencia entre tales mundos. En muchas ocasiones, los magníficos frutos obtenidos sorprenden al más escéptico. La Unión Panamericana de Washington es el órgano central que coordina los mejores esfuerzos en este sentido. El Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, los departamentos de español y de estudios latinoamericanos de algunas universidades, además de los clubs rotarios, realizan su obra de acercamiento e intercambio con excelentes resultados.

17.—¿OBRA SUYA PERSONAL PUBLICADA Y EN PREPARACION?

—Durante estos cinco años de estancia en los Estados Unidos, no he cesado de trabajar. He publicado extensos ensayos sobre el expresionismo del teatro de O'Neill, sobre la poesía y el estilo de Santayana, sobre la Verdad y la Belleza en Poe, sobre el humanismo y misticismo en Aldous Huxley, sobre *Sombra del Paraíso*, sobre el sentido de la muerte en la poesía femenina contemporánea hispanoamericana, etc., en revistas tales como *Cuadernos Americanos* (México), *Sur* y *Realidad* (Argentina), *Revista de las Indias* (Colombia), etc. Innumerables reseñas críticas mías sobre libros españoles —especialmente de poesía— han aparecido en la *Revista Hispánica Moderna*, de New York, de la cual soy miembro redactor. En esta misma revista publiqué un «Panorama sobre la poesía española actual», y en ella misma espera turno un vasto trabajo sobre «La técnica metafórica de Federico García Lorca» y otro que titulo «Los tres mundos de Vicente Aleixandre». En cuanto a España, ya sabe usted que he colaborado en INDICE y en *Insula*, y que no he dejado [d]e mandar poemas a las revistas poétic[as] más conocidas. Gané la Primera Men[]ción Honorífica en el Concurso Intern[a]cional del Cuento «Hernández Catá» celebrado en La Habana en 1949, con m[i] narración «Tres mujeres o la historia [de] una caja». El Hispanic Institute in th[e] United States acaba de publicar mi te[r]cer libro de poemas: *La hermosura se[n]cilla*. En breve verán la luz *Los signo[s]* editados por la Colección Ifach, de Al[i]cante; una reedición de mis dos primer[os] libros de poesía, a cargo de la Colecció[n] Más Allá, de Afrodisio Aguado. Es[ta] misma editorial publicará en su día u[n] libro con mis *Ensayos sobre poesía co[n]temporánea*. Y ya he corregido prueba[s] de mi *Historia de la literatura nort[e]americana (1607-1950)*, que está edita[n]do Labor en Barcelona. Y aun tengo ot[ro] libro de versos—el último que he hecho— *El desterrado ensueño*, que me ha pedi[do] la *Colección Insula*. Actualmente traba[jo] en un libro sobre Miguel Hernández, e[n]cargado por el Hispanic Institute para s[u] colección de *Autores Modernos*.

18.—¿LOS AÑOS DE SU ESTANCI[A] NORTEAMERICANA SITUAN E[S]TA OBRA PERSONAL «FUER[A] DEL PANORAMA ACTUAL DE LA[S] LETRAS ESPAÑOLAS? QUIER[O] DECIR SI SE HA DEJADO «I[N]FLUIR»... Y PERDON.

—Yo diría que, más bien, ha sucedi[do] todo lo contrario, sin temor a equivoca[r]me. La ausencia de España ha acendr[a]do mi españolismo hasta un punto qu[e] raya en *fervor* o en *furor*, no sé. Vi[vo] en constante «ensueño» de España: [de] ahí mi libro *El desterrado ensueño*, lle[no] de dolorosa ausencia y presencia a [la] vez, de soledad y recuerdo. Por otra pa[r]te, mis clases de literatura española, m[is] lecturas, mis ensayos, me sitúan diari[a]mente en España, como si «realment[e] viviera en ella: son un acto de sent[i]miento español, un acto de pura creació[n] española. Así, me muevo—y muero—[en] un clima de ardiente pasión español[a]. Luego están las cartas de mi padre, [de] mis amigos de España...

SANTIAGO LOREN

PREMIO "PLANETA 1953"

Descubrió su "técnica" de novelar una mañana, viendo levantarse a sus hijos.

No comprende cómo se puede escribir después de una tertulia en el Gijón.

— *Por* Vicente CARREDANO —

Siempre he creído que el ejercicio la Ginecología podía constituir en antecedente para un novelista. Este es el caso del Premio "Plane-", concedido este año a un joven necólogo aragonés. En principio, nfío que ese premio haya sido otorgado con absoluta justicia.

La ficha que llega hasta nosotros Santiago Lorén dice así: treinta y nco años, padre de cuatro niños y ular de una clínica en Calatayud. Nuestra cita es a esa hora en que ayas y los niños abandonan los rques, los fotógrafos ambulantes se tiran y los borrachos metódicos inin su itinerario habitual.

Las restricciones nos han hecho sa- de casa. Nos acogemos a la luz igarrada y amarillenta de un café. itre Lorén y yo, una mesa. Sobre mesa, una copa de ginebra y otra coñac. Poco a poco, la mesa se va briendo de periódicos. Los periódis de la tarde. Fotografías, entrevis- s. Santiago Lorén en primera, en gunda, en última página. Su reacón ante ello es sencilla. Como si lo ubiese esperado siempre o como si hubiera sucedido. A pesar de todo, metamorfosis se ha cumplido. El necólogo de Calatayud es ya novesta de fama nacional.

Medito en las múltiples sensaciones ue debe experimentar un hombre ue, de repente, un buen día, a los einta y cinco años, ha de confesar- con gentes que apenas conoce. Nací de familia muy humilde. Hice carrera a base de becas. Oposité on éxito a la dirección de la Materidad de Palma y a la de Zaragoza. oy tocólogo municipal. Pero, sobre odo, prefiero vivir en Calatayud. lli, en las afueras, construí mi casa. onozco a la gente. La gente me cooce a mí. La gente me quiere, y yo uiero a la gente."

Me agrada el diálogo con Santiago orén. Habla con sencillez y precisión—como se escribe una novela—. uenta las cosas como si hoy fuera n día corriente para él. A pesar del ansancio y la excitación de sus últimas horas. Aquí debo transcribir na anécdota tremendamente significativa que me ha contado el editor ara, ese gran ojo clínico de la literatura actual:

"Cuando le llamé para comunicar- el premio, él ya lo sabía, pues es- aba pegado a un receptor de radio, en su nerviosimo, me dijo: "Espere n momento, que voy a enterarme de que dice la radio." No se daba uenta que si él estaba junto al receptor, yo estaba cerca de los micrófonos. Le pedí que esa noche viniera Madrid. Me contestó que con tanta



premura le era imposible, pues al día siguiente debía hacer una operación de cesárea. Nos despedimos. Y en la mañana llegaba a Madrid. Lo primero que hice fué preguntarle cómo había podido aplazar la operación pendiente. El, muy natural, me contestó: "No la aplacé. Después de hablar con usted me metí en el quirófano y operé." De esta manera, gracias a un premio literario, un niño es un día más viejo."

Damos ahora paso a los temas literarios. Hablamos de libros, de autores, de estéticas, de posibilidades. Santiago Lorén a todo contesta. De nada se inhibe. Se responsabiliza de sus palabras. Critica con agudeza, con pasión, y usa la caridad con los hombres, no con los libros. Es humilde ante la obra consagrada de los demás, pero no dubitativo ante su propia intención literaria. "Es más hombrada ir a pedir consejo a Wenceslao Fernández Flórez, cosa que haré mañana, que sentarse en la mesa de un café a manotear torpemente contra los que nos precedieron en el sacrificio." Hablamos de las vertientes posibles, por las que puede rodar un escritor para lograr el pan nuestro de cada día. En esto, Lorén es tajante. "Prefiero vivir de la Medicina, por la cual siento también vocación, a vivir de la pluma, empleándola en algo que no sea estrictamente creador."

Hablamos de la soledad o sociabilidad del escritor. Me dice que el que a los treinta y cinco años no tenga su mundo íntimo construído, ya no lo construirá jamás. Por lo tanto, a esa edad el escritor está más en periodo de proyección que de captación. Esto es, de escribir más que de vivir. Por eso prefiere la soledad.

"No comprendo cómo se puede escribir después de una tertulia en el Gijón."

Ahora, nuestro giro es hacia los temas posibles de la literatura. Y con eso de que cada uno arrimamos el ascua a nuestra sardina, él trata de justificar la novela humorística, diciendo: "La vida de ficción es una permanente contraposición de la vida real. La picaresca, el romanticismo, son los necesarios contrapesos de la realidad de la época en que surgieron. Hoy se traiciona este equilibrio. El mundo, atenazado por mil problemas, produce auténtica angustia, contra la cual se debe luchar haciendo una literatura de humor."

—¿Su técnica?

Ante esa palabra, Santiago Lorén siente pudor.

—Yo no sé si podría hablar de técnica, ya que aún estoy en mi segunda novela. A pesar de todo, me aventuraré. Lo primero que hago es buscar un personaje con una apoyatura real fuerte. Luego, él solo se va creando su argumento. De esta manera, quizá no logre una unidad compacta en la trama, pero la vida tampoco la tiene. Mi técnica de novelar la descubrí una mañana en que, estando escribiendo, vi levantarse a mis hijos. Pensé lo que haría cada uno de ellos. El uno, corretear por el pasillo. El otro, llorar. El tercero, pedir el desayuno. No me defraudaron. Ahora, a ese personaje uno le debe amar entrañablemente, para lograr insuflarle vida.

Nuestro diálogo ha terminado. Es ya noche incipiente. El café se llena de parejas. Fuera, llueve—lluvia mansa de otoño—. Me despido de Santiago Lorén, y ya solo, camino de mi casa, pienso que yo tampoco me he equivocado. Que los personajes responden casi siempre a lo que uno creía de ellos. Y así, este hombre que se aleja entre encapotadas luces de lluvia es un ginecólogo de treinta y cinco años. Un hombre en contacto con el dolor. Por lo tanto, un novelista en potencia. Sobre todo cuando ese dolor que Santiago Lorén contempla es un dolor que engendra vida. Vida que un día será acción, pensamiento, sueños, melancolía. Esto es: novela...

V. C.



...ara, el editor, notificando el Premio.

En torno a una valoración poética

DEFENSA DE JORGE GUILLEN



UAN Ramón Jiménez ha desvalorizado en conferencias y escritos la obra poética de Pedro Salinas y Jorge Guillén. Esta opinión ha encontrado eco. Se nos ha dicho, en estas mismas páginas de INDICE, que la poesía de Jorge Guillén carece de ternura, de gracia, de emoción y de éxtasis. Y quien así opinaba es un excelente poeta, que considera que otros muchos piensan lo mismo, aunque no se hayan atrevido a expresarlo. La autoridad de Juan Ramón autorizaría este juicio, hasta hoy tímidamente apuntado.

Ante todo, permítaseme poner en tela de juicio esa autoridad de Juan Ramón como crítico literario. Y esto por dos razones.

En primer lugar, y hablando en términos generales, los grandes poetas —y, sin duda, Juan Ramón lo es—se crean su propio mundo poético, que, por su carácter total, excluye otros, así que la admisión de un universo poético distinto les resulta muy difícil. Piénsese en la recíproca incomprensión de Lope, Góngora y Quevedo. Recuérdense las opiniones del mismo Juan Ramón sobre la persona y la obra de Antonio Machado. Es más fácil que un poeta menor admita esos mundos poéticos ajenos; o el crítico y el lector no creadores.

En segundo lugar, las opiniones de Juan Ramón sobre otros poetas se han caracterizado siempre por su arbitrariedad y por una debelación casi sistemática de los otros grandes nombres, sean nacionales o extranjeros. La caracterización de la poesía de Guillén como «didáctica», que se hace en el escrito publicado en la revista portorriqueña «La Torre», se hace sin pruebas, dentro de la oposición «temperamental» entre «poesía cerrada» y «poesía abierta», dada sin darse cuenta del fondo caracteriológico que determina ambas modalidades, y sin advertir, consiguientemente, que en una y otra pueden darse poetas máximos.

Jorge Guillén es, para mí, un poeta máximo, y en este juicio tampoco estoy solo, como es bien sabido. Dámaso Alonso ha dicho, muy acertadamente, que *Cántico* ha ido creciendo hasta abarcar un total «universo poético». Y sólo los poetas máximos crean estos «universos». Parece muy difícil que de él se hallen excluídos la ternura, la gracia, la emoción y el éxtasis, sin dejar de ser tal universo. Confieso que los primeros poemas de Guillén, leídos en la «Revista de Occidente» y en «La Verdad», de Murcia, me dieron esa impresión de poesía excesivamente conceptualizada y distante. Pero debo a Dámaso Alonso el descubrimiento de la emoción auténticamente humana de la décima *Beato Sillón* y otras que en una ocasión me recitó como él sabe hacerlo. Cuando apareció *Cántico* y pude leer su conjunto de poemas, esta «apertura» creció, y con ello mi admiración por esta poesía, que he ido aumentando a compás del desarrollo de la obra guilleniana. Creo haber mostrado, en un trabajo, que la persecución de las «esencias» no ha perjudicado, en esta obra, a la expresión de la «existencia», a su compleja dimensión humana. Lejos de reducirse la poesía de Guillén a conquistas de perfección formal—aunque éstas sean grandes—, entraña la rica plenitud de la vida, con una fresca y decidida afirmación de nuestro existir y—sobre todo en los últimos poemas—también de nuestro persistir.

Esta valoración de la poesía guilleniana supone una afinidad, que permite su más honda captación. Pues ocurre que unos poetas—caracteriológicamente primarios—expresan sus sentimientos de un modo inmediato, impetuoso, ofreciendo su vida en vivo, de tal forma que arrebatan al lector. Tal nuestro inmenso Lope de Vega, o, en Francia, Víctor Hugo. Otros, en cambio—caracteriológicamente secundarios—, frenan sus sentimientos, tienden a la reflexión filosófica y pueden dar, al que prefiera los anteriores, una impresión de frialdad, de artificiosidad o de distancia. Tal puede ser el caso de Calderón, y es seguro que era el de Alfredo de Vigny. Es probable también que se encuentre en esta línea Antonio Machado. Esa contención emotiva no significa, en modo alguno, una emoción menos honda o menos intensa. Para el lector, la predilección por poetas de uno u otro tipo está temperalmente determinada, aunque se reconozca también valor en los otros. Esta determinación, por lo común, es por afinidad, pero en algún caso puede darse también por contraste. Los temperamentos extremados—en una y otra línea, pero más frecuentemente en los primarios—tienden a afirmaciones absolutas y exclusivas. Tal parece el caso de Juan Ramón en su desvalorización de lo que llama «poesía cerrada».

«Cerrada» quiere decir aquí no comunicable. La experiencia propia, antes señalada, manifiesta por el contrario, por lo que respecta a la poesía de Guillén, la *comunicabilidad*. Otras experiencias personales también me la han confirmado. En cierta ocasión, hablando ante un público numeroso de profesores y alumnos españoles y extranjeros, leí el poema *Las doce en el reloj*. La emoción y el éxtasis «frente a tanta luz en paro»—según otro verso del autor—, se expresa aquí maravillosamente:

Un álamo vibró.
Las hojas plateadas
Sonaron con amor.
Los verdes eran grises,
El amor era sol.
Entonces, mediodía,
Un pájaro sumió
Su cantar en el viento
Con tal adoración,
Que se sintió cantada
Bajo el viento la flor
Nacida entre las mieses
Más altas.

Naturalmente que en mí provocaba la emoción y el éxtasis, sin lo que no hubiera podido transmitirlo. Pero «palpé» en el auditorio esta misma emoción extática, prendida en el canto del pájaro, y el sentimiento de plenitud del hombre que se siente centro «de tanto alrededor» y a cuya luz, pensante y sintiente, el mundo florece en mediodía.

En otras ocasiones, en más reducido círculo, y también en un enfrentamiento personal, he leído y comunicado la emoción de diversos poemas guillenianos, aunque realmente no se alcance en toda su hondura sino en la totalidad de su *Cántico*, en la unidad de todos sus diversos poemas, esto es, en su «universalidad».

Mucho más podría decirse sobre la ternura y la gracia en la poesía de Guillén o sobre la finura y la penetración psicológica de los poemas de amor de Salinas. Pero mi propósito ahora no es hacer un nuevo estudio de esta poesía, sino señalar la sinrazón de su devalorización, guste más o menos, según las predilecciones personales.

Mucho más fecundo que opinar me parecería informar, dar a conocer esta poesía a tantos que no la conocen. Ella sola prendería donde debiera, en tierra abonada o abierta a su decir, y su valor no se discutiría: se sentiría.

EUGENIO FRUTOS

OTRA OPINION

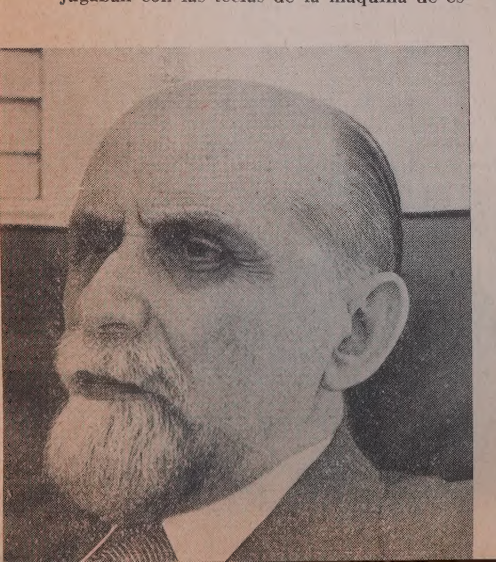
Resulta que, ahora, Juan Ramón Jiménez se siente crítico. No le basta ser poeta, ser el poeta más «poético» de toda la poesía española, sino que se decide a hablar—mal—de otros poetas. Nos parece muy bien la actitud de J. R. J. ¿Por qué sólo los críticos van a decir de poesía y de los poetas vivos? Este es un buen ejemplo—un poco tardío—para todos nosotros. El maestro—así le llama Alejandro Gaos—ha dicho cosas sobre poetas como Guillén y Salinas—intocables, hasta hace muy poco—y se ha equivocado...; su equivocación máxima ha sido su «divinización poética».

No tengo aquí el texto de la «comunicación» de J. R. J. Pero tengo la idea de ella, y a la vista el artículo de A. Gaos titulado «Juan Ramón acusa», publicado en en número 65-66 de INDICE. Y creo que esto me puede bastar para decir sobre el asunto algunas cosas...

J. R. J. ha venido a decir que Guillén y Salinas son, simplemente, unos profesores de literatura «metidos» a poetas, y que la perfección de su poesía se debe no a su gracia poética, sino precisamente a los fríos conocimientos teóricos y técnicos que del oficio de escritor poseen en razón de su «docencia». Hasta aquí, casi estamos de acuerdo con J. R. J. De lo que no parece haberse dado cuenta el maestro es de que él mismo puede ser incluido en esa categoría de poetas. Sí, J. R. J. tiene los mismos defectos que achaca a los demás. G. y S. pueden ser considerados como poetas de la «escuela» del autor de «Platero», más S. que G. No vale la pena traer aquí ejemplos de esas afinidades que todos conocemos de sobra y que nadie niega. Toda la frialdad, todo el cerebralismo que J. R. J. ve en G. y S. podemos observarlo en su propia obra—quizá menos acentuadamente que en los dos poetas atacados, pero no menos realmente presente. Tampoco quiero allegar pruebas; sólo ese desgraciado libro titulado «Animal de fondo» nos daría ejemplos suficientes para ocupar toda esta revista. Aparte de eso, ¿cree J. R. J. que muchos de sus poemas alcanzan la belleza y emoción de ese gran poema amoroso que es «La voz a ti debida», cree que su versos alcanzan siempre la perfección lograda por muchos de los versos de G., perfección que es en sí misma poesía? No; J. R. J. se ha equivocado, porque ha imputado como defecto a esos poetas precisamente lo que en ellos hay de menos imputable. Y, por otra parte, ¿por qué dejar fuera de su diatriba—ésta parece ser la palabra justa—a Dámaso Alonso y a Gerardo Diego? ¿No se ha dado cuenta de que toda la «ira» de D. A. está conseguida por la técnica, y nada más que por la técnica, en un inteligentísimo despliegue de conocimientos poéticamente eruditos—que no impiden, desde luego, en este caso, que la poesía de D. A. sea verdadera—? No se da cuenta de que G. D. es un catedrático de literatura—poeta, que todos sus intentos «vanguardistas» han sido pirueta y fuegos artificiales—?

Sí—o no—, el defecto de la poesía de los «poetas máximos» no reside en su frialdad, en su dominio de la técnica, en su labor docente, sino en su jugar, en su piruetear—¿y qué poeta ha pirueteado más que J. R. J., sobre todo a partir de su «Diario de un poeta recién casado»—, en su no «comprometerse»?

Los «poetas máximos» no nos dieron *alimento*—para usar un término feliz de Maritain—, sino juego y alegre escamoteo de la realidad poética. No adoptaron ante la vida y las cosas más altas de allá sino una actitud de niños—de niños «ficticios», claro—, que se detenían amorosamente en la contemplación de un borriquillo, que jugaban con las teclas de la máquina de escribir, «hacia la hazaña pura», que espoleaban a la noche con estrellas, que se vestían de marineritos, que mataban, en el mejor de los casos, moscardones...



Esta es la falla: su carencia de dimensión extrapoética trascendente. Y cuando uno mira a la poesía no española, contemporánea de «este gran siglo poético español»—al decir de algunos optimistas—, ve con asombro que existen Whitman, R. M. Rilke, Charles Peguy, Paul Claudel, T. S. Eliot, y se pregunta, ¿a qué se debe una tan gran diferencia en el hacer poético de esos poetas comparado con el de nuestros poetas españoles?

No es frialdad, no es cerebralismo, no es técnica, ni profesionalidad el gran defecto de la poesía contemporánea española—ya casi no contemporánea, porque de la actual hay que hablar de otro modo—, sino, precisamente, su carencia absoluta de *alimento*. Por eso me he atrevido a decir que J. R. J. está insalvablemente equivocado, porque él—y muchos con él—creen en la «poesía desnuda, mía para siempre», en la poesía como una diosa, en la poesía al servicio de la poesía, en la poesía cuyos servidores son los poetas, y parecen no darse cuenta de que la poesía, como cualquier otra forma de arte, precisamente siendo verdadera poesía es un instrumento, algo que le sirve al hombre, y de lo cual el hombre se sirve para sus fines poéticos o no.

Doy un párrafo de Maritain que aclara todo este artículo; dice el filósofo francés en su «Discurso sobre el arte»: «Si el artista no ha tomado partido en el gran combate de los ángeles y los hombres, si no está convencido de que aporta, con la deleitación, un *alimento*—el subrayado es mío—, y no solamente una embriaguez, su obra permanecerá siempre deficiente por algún lado. De hecho, los más grandes poetas, y los más desinteresados, y los más gratuitos, *tenían algo que decir*—continúo subrayando—a los hombres». Esto es lo que le falta a la poesía de los «poetas máximos», prescindiendo de frialdades y demás tecnicismos; les falta *decir*, les falta *alimento*, les falta tomar posiciones en el *gran combate de los ángeles y los hombres*. Si G. hubiera unido un *decir* a su asombrosa perfección técnica, ¿qué maravillosos poemas no hubiera escrito? Y lo mismo puede uno decir de S., de F. G. L., del propio J. R. J. Precisamente es la perfección técnica de esos poetas—fríos o no—lo que les libra de haber caído para siempre en el infierno de los malos poetas; de lo que vendremos a asegurar que lo que J. R. J. detesta en esos poetas es lo que les salva, lo que le salva a él mismo.

J. M. Aguirre.

CON TOMAS SALVADOR

LITERATURA CATALANA Y OTROS PROBLEMAS

Recientemente pasó por Madrid, adonde viene con alguna frecuencia, e
novelista Tomás Salvador, regionalizado catalán. Es un hombre sordo, mo
desto, pacífico e inquietante, que, por efecto de su sordera, mira siempre com
inquiriendo, con avidez, tratando de retener con los ojos lo que se le escap
por el oído. En dos conversaciones con él nos ha hecho la impresión de u
hombre deseoso de abrirse camino honradamente, con perseverancia y acen
tuando cada día lo que es sin duda su vocación: la comunicación espiritu
con los demás hombres, por medio del libro: novela, teatro, poesía. Pues e
Tomás Salvador se da también esa ambivalencia o facilidad para el cultiv
de géneros literarios diversos que caracteriza al escritor de hoy entre nos
otros, y del que es un ejemplo, refrendado por el éxito en los concursos, Jos
Suárez Carreño, Premio "Lope de Vega", de teatro; "Nadal", de novela,
"Adonais", de poesía.

Ahora Tomás Salvador vive, como decimos, en Barcelona, y allí ha comen
zado a abrirse camino también y a triunfar. Cataluña y el tema de sus letr
y vida intelectual, y su relación con Madrid—relación, según él, en par
consistente en un aislamiento—le preocupa, y a él dedica atención y pasió
Insensiblemente, nuestra charla ha tomado ese camino. Con objeto de qu
nuestros lectores conozcan su opinión, abajo damos el resumen de sus re
puestas más significativas a preguntas concretas formuladas por nosotros co
destino a este número de INDICE. Las hemos hecho acompañar, para mejo
entendimiento del lector, de un autorretrato a pluma—T. S. tiene aficion
al dibujo, e incluso ilustra una de sus últimas novelas—y de una semblanz
de su propio puño.



SEMBLANZA BIOBIBLIOGRAFICA

Nací en Villada (Palencia) un 7 de marzo de 1921. Cuento, pues, en la actualidad treinta y dos años. En Villada nació también Casado del Alisal, en el pueblo toda una celebridad (hasta donde hacen caso de esas cosas mis socarrones paisanos). Esperemos que, con el tiempo, Villada me agregue entre sus hijos más ilustres.

A los ocho años pasé a Madrid, bajo la férula paterna, claro. Colegio de los suburbios hasta los diez años. Posteriormente, hasta que las turbas lo quemaron, estudié en el Colegio Fundación Caldeiro, en la hoy llamada Avenida de los Toreros. La guerra civil me situó en Madrid, con mi madre y hermano pequeño, mientras mi padre y hermano mayor quedaban en zona nacional. Hambre y trabajos de toda clase. Una compensación. Los «rojos» crearon muchas bibliotecas populares con libros requisados. Fueron mi refugio. La afición por los libros ha sido siempre mi vicio y mi virtud. En 1941 me alisté en la División Azul, permaneciendo en Rusia hasta abril de 1943. Resulté herido una vez, y de héroe sólo alcancé la parte alícuota que me corresponde en el heroísmo colectivo de la gran unidad. «Al volver a España, con mi División»..., un interrogante así de grande. Veintidós años y la juventud perdida. Empezar por el cero, hondo trabajo de recuperación, pues con tanta guerra estaba hecho un salvaje. Oposiciones. Barcelona y un trabajo que me satisfacía. Vuelta a las lecturas, desordenadas, cierto, pero con buen criterio, pues siempre he tenido olfato para los libros.

Nunca pensé en escribir. Varias publicaciones me fueron inclinando. Recuerdo ahora «El Español», que me enviaban a Rusia, la revista «Lecturas», de Barcelona, que siempre me atrajo mucho, y la benemérita «Fantasía», que fué para mí un descubrimiento. Empecé a escribir a mediados de 1950. Versos, cuentos, novelas cortas y novelas largas. Camino del todo natural, como se verá. Tres novelas largas escribí de octubre del citado año hasta septiembre de 1951, cada una en estilo diferente para ver en cuál de ellos se podía prosperar: «El charco»—policial—, «Garimpo»—de aventuras y viajes—, en colaboración, e «Historias de Valcanillo»—costumbrista—. Los editores, desde luego, no quisieron saber nada de ellas. Busqué el camino de los noveles: los concursos. Primero se abrió paso «Garimpo», uno de los premios «Cultura Hispánica»; después fué «Historias de Valcanillo», finalista del «Nadal», todo en el año 1951. «El Charco» también había de quedar finalista en otro concurso. «Garimpo» le editó *Janés*; «Historias», *Destino*, y la tercera, *Luis de Caralt*. Posteriormente todo ha sido fácil. Aparte de colaborar en Radio y diversas publicaciones, he escrito otras tres novelas largas, que ya están en trance de alumbramiento: «La Virada», sobre el mismo tema garimpeiro de la premiada por el Instituto; «Esta noche estará solo», policíaca, y «Cuerda de presos». Preparo en estos momentos una novela de guerra: «Con el fusil y la marmita», y otra con el fondo social de la Barcelona de la postguerra, titulada: «Los atracadores». Debo de contar también una obra de teatro: «Los héroes no llevan zapatos», y un volumen de versos: «Los caminos». Eso es todo, por ahora.

PREGUNTA

—Qué problemas de convivencia o «insur
gencia» cree que hay planteados entre los escr
tores de Cataluña, Madrid y el resto de Españ

—Menosprecio de la capital por l
grupos literarios provincianos, que s
tienen en poco, sin conocerlos. Los pr
vincianos se vengan a su vez menospr
ciando—quizá injustamente, pero vay
usted a convencerles—a los «capitalinos
considerándoles aparatosos e inconsiste
tes. Posiblemente todo esto tenga u
razón económica. La Literatura en E
paña tiene pocas vitaminas, las just
para alimentar a unos pocos. Es lógi
que los que chupan de las ubres nutr
cias, léase empleos más o menos ofici
les, que en Madrid abundan tanto,
nieguen a dar beligerancia al prime
que llegue.

—¿Cómo podría resolverse, a su juicio

—Todas las «soluciones» suelen ser i
operantes. Quiero decir, las forzada
Una solución natural sería aumentar
capacidad de «consumo» del español m
dio, posiblemente la más baja de Eur
pa. Así habría para todos. Otra solució
parcial, hasta tanto se llegara a la a
terior, sería considerar a Madrid (y ci
Madrid porque usted lo coloca como pu
to de discordia) «unidad de consumo
Un pintor trabaja donde encuentra
paisaje, su «paisaje». Un escritor debi
ra trabajar en el «suyo», con las raíc
bien arraigadas. Madrid, ficticia agrup
ción de escritores viviendo artificialme
te, agostando sus mejores energías en d
o evitar los pisotones, es un quiste en
piel de España. ¿Qué gana nuestra P
tria con que en la capital exista la m
yor concentración de escritores por m
tro cuadrado? Dispersos por la perif
ria harían falta. Podría decir aquí aqu
llo tan bonito de la sistole y diástole,
la fuerza centrífuga y la centrípeta, pe
no lo digo...

—"Yo quiero servir, con INDIC
lo que podríamos llamar política espi
tual de comunicación e interdepende
cia—me niego a aceptar la palabra "ac
camiento"—. ¿Qué me aconseja hace

—Ante todo, no hacer distingos. M
jor es comunicarse que acercarse, es ve
dad, pero incluso tampoco esa palab
me gusta. INDICE puede tener un gr
papel observando serenamente la rea
dad catalana, sin lagoterías y sin m
lindres, tratando de «cohesionar» los e
critores de aquí y de allí. Nada, p
Dios, de vivas a Cartagena...

—¿Qué grupos o cabezas visibles h
en la vida intelectual de Barcelona, al
dedor de los que ésta gire?

—Habría que hacer una antología e
tensa. Por las razones que apuntaba
las preguntas anteriores—inexistencia
agrupaciones o publicaciones netamen
catalanas—no existe en Barcelona u
polo de atracción. Además, el catalán
sido siempre muy individualista. En g
neral, los escritores en prosa escriben
castellano (Gironella, Bartolomé Sole
Clarasó, S. J. Arbó, etc.). Los poetas e
criben en vernáculo, y el nivel es muy e
timable. Sagarra, López-Picó, J. Tei
dó, C. Riba, Soldevila, etc., son los m
conocidos. El teatro es francamente mal

—¿Ejercen monopolio? ¿Tienen alg
parentesco entre sí?

(Continúa en la pág. siguiente)

LITERATURA JAPONESA

Por ELENA BOTZARIS

Influencias y caracteres
El eco del cristianismo



EVIDENTEMENTE es bastante difícil hablar de la literatura de un país cuya ngua es tan difícil y tan poco conocida era de sus fronteras, como la japonesa. alvo en el caso de algunos privilegia- s, no se puede conocer la literatura ja- nesa sino por traducciones, e incluso lgunas de éstas no han sido hechas so- e el original, sino según una primera aducción de los otros idiomas (la mayo- a de las veces del alemán). Nos encon- amos, pues, ante una literatura de la ue sólo podemos tener una visión muy completa; quizá tengan sus Tolstoi, s Dostoievski, sus Dickens, sus Bal- c, pero no los conocemos. Y el conoci- iento de las costumbres japonesas se li- itará aún durante mucho tiempo, para lector medio, a la pueril y preciosa eñora *Crisantemo* de Loti, y tan falsa n su representación de la mujer y la ida japonesas como *Aziyadé* en la mujer la vida turca. Una y otra son artículos e bazar.

Hasta después de la primera Guerra undial la literatura japonesa no comien- a a llegar al gran público. Ello se ebió en primer lugar a la publicación e una antología de cuentos japoneses, ti- ulada *Le jardin des pivoines*. En ella e percibía la fuerte influencia de los utores rusos, sobre todo de Chejov, so- re los escritores nipones. Los protago- istas de todos los cuentos reunidos en sta antología son pobres gentes humil- es y sus aventuras transcurren en la ezquindad cotidiana. En la misma épo- a apareció *Las lágrimas frías* de Masa- uné Hakucho, novela plagada de sím- olos fáciles, de filosofía barata, mezcla e freudismo y de romanticismo de pa- otilla, visiblemente inspirada por los utores alemanes más mediocres. No re- ejaba mejor al Japón que las falsedades e la literatura europea, o al menos de erta literatura.

Por el contrario, la enorme autobio- rafía novelada de Togohiko Tagawa, resentada en traducción bajo el título e *Antes del alba* tiene un indiscutible in- erés a pesar de su mala presentación. ien traducida y editada, esta novela abría podido ser un gran libro, ya que, unque mal escrita, contenía todo lo ne- esario a una auténtica obra maestra. obre todo, aporta preciosas informacio- es sobre el Japón de comienzos de si- lo, de lucha de tradiciones milenarias y el modernismo invasor. Además, esta ovela tiene el gran mérito de darnos na primera visión de la influencia del ristianismo sobre las costumbres japo- esas. Es la historia de un intelectual, eichi, hijo de un industrial tosco y li- itado, que se convierte en catecúmeno ajo la influencia de la joven cristiana suruko, a quien ama. Lee a los filóso- s occidentales; cae en el socialismo e cluso en el anarquismo y se obliga a evar una vida de proletario, de trabaja- or forzado. Pero a la muerte de su pa- re, Eichi se ve obligado a sucederle y sto le pone a riesgo de transformarse a vez en un capitalista inflexible. Su fe ristiana le salva... Se dedica a las bras sociales y se ocupa de los mendi- os y las prostitutas, renuncia a sus fectos familiares. Termina maldecido or sus parientes y por las personas sen- atas, amenazado por la policía y decidi- o a no ser más que un mártir de la fe de la virtud.

«EL DEMONIO DORADO»

La influencia del cristianismo sirve también de base a *Hototogisu* (publicada en francés bajo el título de *Ante la muerte*) del gran escritor Tokutomi, la historia de una joven tuberculosa salvada del suicidio por una cristiana. Akutagawa y otros escritores han descrito la transformación sufrida por el Japón bajo la influencia del cristianismo, cuyo florecimiento fué tan grande a raíz de la visita de San Francisco Javier y que después de un largo período de eclipse pareció recuperar terreno.

Pero es *El demonio dorado* de Kohyo Ozaki, muerto hace medio siglo, la obra, de las conocidas por sus traducciones, que nos da la imagen más viva y más realista de las costumbres campesinas del Japón, a las que la invasión del modernismo y ahora del americanismo, ha trastornado pero no destruído, ya que son la visión misma del alma de un pueblo esencialmente tradicionalista. Esta novela inconclusa descubre el patetismo de la vida personal de unos seres constantemente sometidos por las reglas generales, sin ninguna rebelión posible y sin ningún recurso a una ley superior divina o humana. Para el lector europeo, *El demonio dorado* proyecta una viva luz sobre ciertos aspectos del carácter japonés, que nos hace este carácter tan difícilmente comprensible. La ausencia total de moral tal como nosotros la concebimos, una deficiencia fundamental e irreconciliable de conceptos, una filosofía de la vida a la vez simplista y rígida, una cortesía refinada unida a una extrema grosería y, sobre todo, una ausencia casi total de piedad y de caridad. Por último, esta novela esboza un cuadro precioso de las costumbres japonesas de finales del siglo último, a mitad de camino entre el Gran Cambio de 1868 y el cataclismo de la última guerra.

El demonio de oro es el materialismo, el espíritu de lucro y de negocio. En casa del rico M. Shiguisawa, padre de la hermosa Miyo, vive el joven pobre Kanichi, destinado desde su infancia a casarse con la hija de su patrono; pero él prefiere a Tadadsugu, hija de un gran financiero, personaje grosero y vanidoso, que ha regresado de Europa lleno de snobismo y de presunción. Miyo se somete sin rebelarse, y el pobre Kanichi se convierte en empleado del usurero sin piedad, M. Waniguchi, cuya mujer le utiliza para vigilar las orgías de su marido. El joven, avergonzado de este oficio de detective privado, está desesperado cuando, por añadidura, la encantadora amante de Waniguchi se enamora de él. Kanichi se lamenta de su desgracia, cuando toda la familia Waniguchi perece en un incendio provocado por una anciana arruinada por el usurero. El protagonista queda prendido entre dos fuegos, entre dos pasiones: Mitsu la cortesana y Miyo, desgraciada en su matrimonio, que viene a tentarle. Una representa la descadencia, otra el pecado. Estas mujeres luchan por él y Kanichi se consuela tratando de hacer bien a sus semejantes. Finalmente, Miyo le escribe para anunciarle que privada de él, va a morir de melancolía y de soledad, pero que seguirá siendo su compañera incluso en la eternidad. La novela se interrumpe aquí, pero no tiene ninguna necesidad de conclusión. Es posible que los personajes principales sean voluntariamente demasiado típicos: el insensible «pater familias» Shiguisawa; Miyo, dócil a la voluntad paterna; el virtuoso Kanichi; el infame Waniguchi; su hijo, avergonzado de la profesión de su padre; la cortesana Mitsu, enamorada hasta la abnegación; la pequeña «geisha» Oshizu, que quiere morir porque su enamorado no tiene dinero para comprarla. Pero no podemos asegurarlo, y en todo caso, los comparsas—que no sirven para ninguna demostración—tienen un relieve extraordinario, como por ejemplo el vizconde Tazuru, millonario y admirador de todo lo alemán, que se hace construir un castillo renano al lado de una pagoda; o como la pequeña criada Shizu, convencida de que los prismáticos no sirven sólo para ver a lo lejos, sino para oír.

Pero lo más interesante para el lector europeo son las costumbres, y el autor da detalles que nos parecen sorprendentes. El virtuoso Kanichi se emborracha como un cargador de muelles. Cuando Miyo viene a anunciarle su matrimonio, la muele a golpes, y cuando, más tarde, se queja de sus desgracias matrimoniales, la echa a patadas. Por el contrario, cuando es Mitsu la cortesana quien viene a ofrecerse, es ella quien colma a Kanichi de golpes y mordiscos. En el primer caso, el amor de Miyo parece estimulado por los golpes que recibe de Kanichi, pero en el segundo, la misma crueldad dirigida sobre él le deja totalmente insensible.

Todo esto es confuso y mal ordenado desde el punto de vista literario, pero ciertos episodios destacados del conjunto constituyen por sí solos pequeñas obras maestras. *El demonio dorado* seguirá siendo un jalón importante en el conocimiento de la literatura japonesa contemporánea.

UN SALTO ATRAS

Antes de ocuparnos de los autores modernos, es interesante dar un gran salto atrás, gracias a la *Novela de Genji*, que acaba de ser traducida y que se debe a una escritora del año 1000, Murasaki Shikibu, cuyo nombre quiere decir «Violeta del Protocolo», que fué dama de honor de la Emperatriz. Aquí nos encontramos el Japón feudal, imperial, cortés, preciosista y poético, delicado y guerrero al mismo tiempo. Es la historia del príncipe Genji, hijo de la favorita de Emperatriz, o por otro nombre—¡qué nombre más poético!—de la «Dama en perpetuo servicio cerca de la presencia imperial». Joven y bello, Genji tiene todos los encantos: es poeta, letrado, músico, generoso. Es también un verdadero don Juan Tenorio. Acompañado de su fiel Koremitsu-Leporelo, pasa de una serenata a un drama, de una cita misteriosa a proezas amorosas más precisas. Las mujeres que ama sucesiva o simultáneamente se llaman Princesa del Sol Deslumbrante, Cigarra Cantora, Dama del Sexto Barrio, Flor de Azafrán, Bella de Noche, Dama de las Gramíneas y otros muchos. En una época en que Europa, aún bárbara, balbuceaba apenas las primeras canciones de gesta, vemos aquí un mundo refinado, ocupado en preciosos y filosóficos entretenimientos de torneos literarios, de justas oratorias, un mundo donde la mujer domina hasta tal punto que el país se llama «País de las Reinas», un mundo donde si es bella y sobre todo culta, la dama es una reina para el caballero.

En todas sus aventuras, Genji es sincero, siempre ardiente, siempre cortés y, al revés de nuestros Casanova, en todos sus excesos no deja de ser un caballero.

LOS MAS MODERNOS

Con *Los largos años*, de Yoichi Nakagawa, abordamos la moderna literatura japonesa. El título japonés de esta novela, visiblemente influenciado por los clásicos europeos, es, en cambio, una reminiscencia del *Romance de Genji*: «Ten no Yugao», es decir, «La bella de noche en el cielo». Así el autor ha querido quizá subrayar su devoción a la tradición literaria de su país.

Estos *Largos años* son la historia de un amor que no llega a consumarse. En veinte años los dos protagonistas se encuentran en cinco ocasiones, y vuelven a separarse en todas ellas. Tatunokuchi tiene veintiún años cuando conoce a Akiko, casada y madre de familia. Por esta razón, ella se niega a corresponderle; se negará siempre, aun después de quedarse sola. Cuando, dominado por un deseo violento, Tatunokuchi quiere estrechar a Akiko en sus brazos, ella se aparta diciéndole: «Le ruego que me deje». Y se separan, después de haberse inclinado ceremoniosamente el uno ante la otra. Este ruego es incomprensible en una mujer libre de amar. ¿Se trata de disciplina moral, de pudor o de renunciación budista? No lo sabemos. En todo caso, los años pasan y la juventud también. Después de una separación de siete años, Tatunokuchi pide a Akiko que se case con él, a pesar de que en este período su amada ha perdido por completo la juventud. Ella parece aceptar e incluso declara a su enamorado que la heroína del libro que ambos habían leído juntos en su primer encuentro, «Anna Karenina», había escogido el mejor partido. Pero al día siguiente le dice que vuelva dentro de cinco años. Dócilmente, Tatunokuchi se aleja a la soledad de la montaña, donde vive en un completo ascetismo y con la idea fija de su amor. El día antes de cumplirse los cinco años, Akiko muere y Tatunokuchi se queda en su montaña definitivamente solo.

Es éste un libro extraño, cuyo personaje principal es el tiempo inexorable que el lector percibe a cada instante. El tiempo que trabaja sin cesar contra los dos enamorados y que, sin embargo, no logra superarlos. La obra está escrita con un pudor y un rigor extraordinarios; lo esencial queda callado, apenas sugerido. El estilo es conciso y gracioso a la vez. Esta novela ha superado en el Japón los 400.000 ejemplares, lo que indica el lugar que ocupa Yoichi Nakagawa en la literatura de su país.

Muy distinto es el caso de Kiku Yamata, novelista japonesa, nacida de madre lyonesa y que escribe en francés. Hija de un diplomático japonés, nació a principios del siglo en Lyon, donde su padre era cónsul. Hasta la edad de once años no conoció el Japón ni aprendió su idioma. Católica, fué educada en el Sagrado Corazón de Tokio. Regresó a Francia en 1923, se casó con un suizo y escribió sus primeras obras literarias, que tuvieron cierta resonancia antes de la guerra. Encargada por la Editorial Gallimard de escribir un libro sobre el general Nogi, regresó al Japón durante la guerra chino-japonesa, atravesando la U. R. S. S. En un segundo viaje a su patria en 1939, para dar una serie de conferencias, se vió retenida por la guerra y tuvo que pasar diez años en el Japón. La doble pertenencia de Kikou Yamata a dos razas y dos civilizaciones tan distintas se refleja en su obra, que tiene algo de autobiografía. Igualmente se refleja en ella su evolución. Sin duda, Kikou Yamata pintó su retrato al describir a Masako, la heroína de su primera novela, publicada en 1925, una joven cuya finalidad esencial era aprender a agradar a un marido, conocer el arte y el simbolismo de las flores y el servicio ritual del té. A su regreso a Francia fué conquistada por su ascendencia materna. Pero de vuelta en el Japón, vive en una de esas frágiles casitas de muñecas en las que hay que descalzarse para entrar; el único dispensado de esta formalidad fué el general Pechkov, hijo adoptivo de Máximo Gorki y jefe de la misión diplomática francesa en el Japón en el momento del armisticio. Esta dualidad de Kikou Yamata se pone de relieve en su cuarta novela, *La Dama de la Belleza*, cuyo título parece también recordarnos *La novela de Genji*, y en la que la autora evoca el problema del cristianismo en el Japón.

«LA DAMA DE LA BELLEZA»

La Dama de la Belleza, Nabuko Hayashi, tiene cuarenta años, un marido rico y un hijo encantador; lleva una vida holgada y confortable. Educada en un convento de monjas, es católica, pero ha perdido muchos de las prácticas de su religión en el clima moral de su país. Tiene como amigo a un viejo misionero que se guarda muy bien de influir sobre esta conciencia convertida antaño, porque el cristianismo le había parecido una moral muy pura y un medio muy noble de alcanzar lo divino; su familia había aprobado esta conversión, que guardaría a la joven de las «locuras modernas» mejor que el shintoísmo, y, posteriormente, su marido no había tenido nada que oponer. Pero no está aquí el drama de Nabuko. Su marido la engaña con una

REVISTAS

VERTICE. Revista de Cultura e Arte. Núm. 121.—Lisboa.

BOLETIN DE LA DIRECCION GENERAL DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS. Núms. 12 y 13.—Madrid.

REVISTA DE EDUCACION. Núm. 13. Madrid.

GEVORA. Hojas de Poesía en Prosa y Verso.—Badajoz.

PLATERO. Verso y Prosa. Núm. 20.—Cádiz.

ARKANGEL. Cuadernos de Arte y Literatura. Núm. 3.—Córdoba.

EL COBAYA. Cuadernos de Artes y Letras. Núm. 5.—Avila.

EL 40 Revista Literaria. Núm. 6.—Buenos Aires.

ARBOR. Núms. 93-94.—Madrid.

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA. Núm. 113. — Medellín (Colombia).

CUADERNOS del Congreso por la Libertad de la Cultura. Núm. 3.—París.

SELE ARTE. Arquitectura, Escultura, Pintura, Artes Decorativas e Industriales. Núm. 7.—Florencia.

ATENEA. Ciencias, Letras y Artes. Números 337-338. Universidad de Concepción (Chile).

LA TORRE. Revista General de la Universidad de Puerto Rico. Núm. 2. Río Piedras (P. R.).

CONSTELACION. Revista Mensual de Colaboración Literaria. Núms. 7 y 8. Madrid.

BRITISH BOOK NEWS. Núms. 158-159.—Londres.

ANSI. Núm. 5.—Zaragoza.

ALFOZ. Revista de Poesía. Núm. 9.—Córdoba.

CARACOLA. Revista Malagueña de Poesía. Núm. 13.—Málaga.

PROA. Revista de los Estudiantes de Zaragoza. Núm. 23.

ETCAETERA. Revista de Cultura. Número 14. — Guadalajara. Jalisco (Méjico).

MAIRENA. Revista de la Poesía. Número 1.—Buenos Aires.

INDICE CULTURAL. Arte y Literatura. Núm. 11.—Bogotá (Colombia).

VIRTUD Y LETRAS. Facultades Eclesiásticas Claretianas de Colombia. Núm. 47.

LIRICA HISPANA. Antología 126.—Caracas (Venezuela).

BOOKS ABROAD. An International Literary Quarterly. Spring 1953. — Oklahoma, U. S. A.

BOOKS of the month. Agosto-septiembre 1953.—Londres.

★

MAIRENA, núm. 1.—Revista de poesía aparecida en Buenos Aires, bajo la dirección de Enrique Azcoaga. MAIRENA tiene el noble propósito de ser la revista *de todos los poetas y de la poesía*. Deseémosle que no se convierta en un centón de mediocridades, que es en lo que terminan —o empiezan—este tipo de revistas. El primer número de MAIRENA es bastante discreto. Lo único que sería interesante saber es la razón de por qué, bajo el epígrafe "Poesía inédita", se insertan poemas de Aleixandre, Nora, Bousoño, publicados hace bastante tiempo. Preferible sería disminuir la parte de creación en sacrificio al rigor selectivo y aumentar, en bien del interés y la vida de sus páginas, la parte de crítica y noticias...

CORREO LITERARIO.—El núm. 28 de esta revista incorpora a sus páginas una nueva sección, "Correo fraternal", a cargo del poeta José María Souvirón, que ha regresado definitivamente de América, después de una experiencia americana de muchos años. Saludamos al poeta malagueño recién llegado y felicitamos a CORREO LITERARIO por esta "incorporación". El número 83 de la revista inserta, entre otros, originales de Fisac, Fernández Cuenca, Balbuena Prat, Juan Emilio Aragonés, etc. José Luis Aranguren, cuya sección bastaría para garantizar el interés de CORREO LITERARIO, comenta aquí el libro de Odo Casel "El misterio del culto cristiano".

Nueva dirección de INDICE
Francisco Silvela, 55, bajo MADRID

LA CONSULTA

A mi sobrina Lucy.

CUENTO, de Manuel Derqui

EN la habitación, justo en el centro, N. estaba de pie—"¡ay, N.! ¿por qué estás allí, de pie?"—, mirando en torno suyo. Estaba allí, en el centro justo de la habitación, y miraba en torno con asco, aburrido, haciéndolo así sin saber por qué. Un rectángulo, esto era el suelo, paredes grises, eran los límites, una puerta pequeña y un balcón—¿para escapar?—. Así era la habitación, una sala de espera rezumando renuncia y grasa humana. La mugre estaba en los muebles y la desesperanza en el aire; debajo de la luz polvorienta que *echaba* la araña—mezquina araña, es cierto—de quimérica Eslovaquia. "No sentarse, no rozarse más con 'cosas'; tan sólo el contacto imprescindible de las suelas; si pudiera no respirar la luz sucia..." Daba unos pasos N.—allí, pobre, esperando desesperado—pensando aquello y se paraba sobre un pie, sobre otro, volvía a andar y se detenía de nuevo. Otro objeto—o un objeto—mereció su atención y no porque tuviera frío—no entonces, otras veces sí—, ya que ahora sólo tenía asco, náuseas. Era una estufa eléctrica—aquel objeto—, dos solenoides de resistencias paralelas, una sobre otra y ambas dentro de un marco de madera esmaltado de blanco. El objeto, que debía conectarse a algo para que fuera útil, estaba aislado, en el suelo, sin cordón umbilical al generador, sin nada. Un necio adorno, en realidad —si tal era—y un trasto en todo caso. Alzó N. una pierna, la balanceó un instante y la volvió a posar en el suelo. "¿Era él quién para dar la patada al trasto? Por muy inútil que fuera ¿tenía derecho? ¿Debía hacerlo? ¿Podía, siquiera?" El, N., decidió que no y pensando esto y discurriendo sobre causas o posibles motivos, se sentó distraído en un estrecho sillón de peluche gris-azulado.

Borbotearon los segundos en el reloj, empujándose unos a otros, porque si bien a los ojos de N.—e incluso a su mente—las saetas se habían soldado o, aún mejor, parecían dibujadas en la esfera, fuera de allí, de aquella habitación, de aquella casa, las estrellas fijas seguían girando en torno a la vida. Y el tic-tac, risible como palabra pero espantoso como símbolo, siguió irritando, cosquilleando, insidioso, la conciencia de N. y excitando la persistencia de su memoria, su discernir en el Tiempo, su facultad de moverse en la cuarta dimensión.

Vió N. que las cosas se tornaban extrañamente lúcidas, que se fijaban, muy bien ordenadas, y que cada hecho adquiría toda su justa importancia. Todos equilibrados, todos exactos; unas veces agrupados en columnas, otras en cuadros sinópticos, según la índole de la materia, y cada cual con su contrapartida niveladora, sus razones básicas y sus últimas consecuencias. De esta manera vió prismas traslúcidos, monoclínicos, rómbicos, ortogonales; llenos de perfección en las aristas rectilíneas y de plena pureza. Estaban situados en paisajes en calma, puestas de sol y días de tibia temperatura; allí lucían, inmutables, sin que pudiera precisarse si eran adorno del cuadro o éste su marco en vasallaje. Más lejos, en otros tiempos y otras vivencias, destacaban pirámides de materiales varios; polvo, granos de oro, carbón y hasta alguna inmundicia. En aquellos parajes soplaba un viento caprichoso, nunca desde el mismo punto del cuadrante, y los chubascos de agua se sucedían con intervalos despejados aunque de cielo inseguro. Por último, aún más lejos y mucho más hondo, el relámpago enrojecía un pulular viscoso, formas irreconocibles, repulsivas, las negras huellas que dejara en el fango la caída de un cuerpo, confusión, un debatir obstinado y la contumacia llena de soberbia en devorar carne corrompida.

"Es cosa—pensó N., quien esto veía, quien esperaba allí, en aquella habitación—de aprovechar tanta claridad. Debo pensar mis respuestas. Porque él me preguntará por los síntomas, la primera caída, mi reacción, cómo seguí el tratamiento, hasta cuándo, la recaída..."

Y mientras pensaba y calculaba, se abrió la puerta y apareció la enfermera. Muy alta, muy blanca, esbeltísima, de ella se desprendía un cierto aire de frigidez pero, al mismo tiempo, de reposo e inmutable serenidad. La enfermera tenía unos ojos negros, enormes, cuyo secreto era imposible alcanzar y al ver su cuerpo ceñido por los blancos pliegues de la bata, N., harto de peregrinar en pos de una salud corporal, hastiado de tantos falsos doctores y curanderos estrepitosos, la deseó. Levantó sus ojos—de N.—verdehoy, verdemañana, verdesiempre, hacia ella y en su mirada hubo una muda pero intensa súplica. Mas la enfermera no acudió a la llamada y desde la puerta, moviendo apenas los labios, le habló:

—¿Quién le ha enviado a usted?—preguntó la enfermera.

—Me enviaron muchas cosas—dijo N., quieto en el sillón, la voz ronca—. Me envió una lectura, un tomo de pastas negras y aspecto poco atractivo, pero cuyo contenido era un foco luminoso. Me envió un hombre que hablaba desde lo alto; su voz era un trueno y sus palabras nunca dejarán de resonar. Me envió, también, un amigo; fué una sola frase, una pequeña indicación. Sin embargo, quizá el impulso más fuerte nació dentro de mí, una sensación de asco, una náusea motivada por tanto alimento sofisticado, por el desorden de mi existencia, por el desengaño al ver derrumbarse tantos pedestales de barro... Sí, sin duda fué éste mi motivo más importante; quiero intentar lo último para curarme.

La enfermera, aun sin cambiar el gesto, pareció más severa al decir:

—No es la desesperación una buena consejera. El Doctor no gusta de aquellos que vienen recomendados por ella. Por regla general apenas los llega a recibir.

N. se mostró algo confuso:

—Claro está—reconoció—, sería como hacerle de menos. Recurrir a él en último lugar; sin ninguna confianza en sus conocimientos...

—Sí—afirmó ella—, y esto sin contar el valor sintomatológico de tal actitud. Un enfermo así, nunca se puede curar; a menos que recobre la fe.

—¡La fe!—N. se levantó, brillante la mirada, y se aproximó a la enfermera—: ¡La fe! ¿Cómo puedo yo reconocerla? ¿Qué es la fe en realidad?

Ella no movió un solo músculo de su cara mas, con todo, hubiérase dicho que sus ojos sonreían al citar:

—"Creer lo que no se ve..." Esto—añadió—es una explicación un poco pueril. Claro que su caso...

—¡Mi caso!—N. estaba muy cerca de ella, el cuerpo tenso, toda la voluntad en el gesto—. ¿Cuál es mi caso? ¿Desconfiar del humano remedio? ¿Buscar algo sin saber qué es?

—¿Usted busca?—el tono de ella era curioso.

—¡Claro que busco! ¡Quiero saber, con toda mi alma—afirmó N. rotundo—: Pero ¡cómo conseguirlo si no sé en qué consiste!

La enfermera hizo un gesto; alzó una mano muy despacio, y sus lentas palabras enunciaron un reconocimiento:

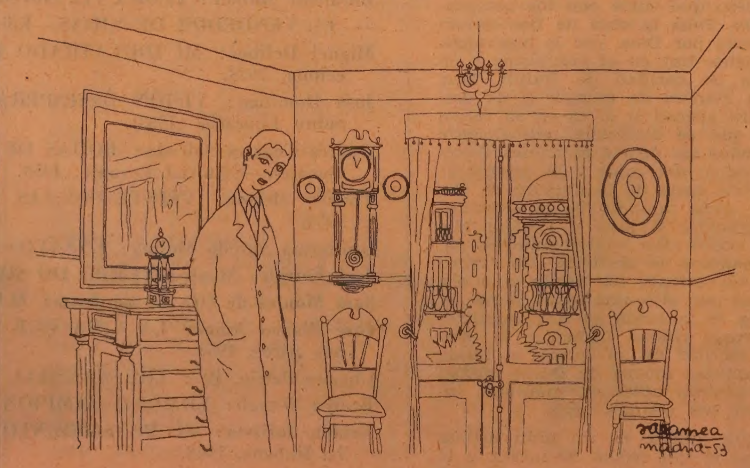
—Usted—dijo—tiene la voluntad. Esto es lo principal.

—¿Entonces?—en la pregunta de N. vibró, de nuevo, la esperanza.

—Entonces, tú serás curado. Sígueme.

La enfermera tomó de la mano a N. y le guió por el pasillo. El trecho, aunque corto, fué de una duración mortal para él. Se sintió penetrado por el frío de aquella blanca mano que le conducía, sus ojos equivocaron las perspectivas y todo su cuerpo se bañó en sudor. La sensación de angustia—horrible angustia, última angustia—se desvaneció cuando llegaron ante una puerta en la que su guía llamó con los nudillos. Una calma extraña, una infinita serenidad le invadió mientras la puerta de plata se abría y la enfermera anunció:

—Pase a la consulta...



El hombre y su nombre

PEDRO DE LORENZO

EDRO de Lorenzo es un escritor to, nacido en Extremadura—Casas Don Antonio, kilómetro 27, carre-a de Cáceres a Mérida—el 7 de osto de 1917. Ese mismo año sale Madrid "El Sol"; Miró publica su ro de "Sigüenza"; Unamuno, su bel Sánchez"; Azorín, "El paisaje España visto por los españoles"... e año también, inacabada aún la erra europea, es el de la Revolución lchevique. Entre el primer artículo crónica de la Fiesta del Pilar en pueblo, que publica a los once años el periódico de la capital, *Nuevo a*—y el primer libro, se insertan versos trabajos de colaboración su- en *Extremadura* y *El Radical*. El o 33 está ya en posesión del carnet Prensa. Este primer libro aludido, e no ve la luz hasta 1943 aunque escribiera en el 39, es "La quinta ledad", drama del hombre prisio-ro, o, según me precisa el autor en estra entrevista, *del encadenado*. hombre está solo, el hombre sien-miedo metafísico...

Pedro de Lorenzo me mira y son-. Su rostro es el de un joven sere-, dulce, vivaz y voluntarioso a quien vida ha dado gravedad antes de mpo. Le estimo efusivamente. Tie-un no sé qué de amigable e ínti-. Es un hombre — da esa sensa-ón — para confesarse y escuchar nfesiones. Habla con precisión ma-stral. Deja caer las palabras gota gota, y las escucha caer. Goza ha-ando y escribiendo. Su vocación de mbre de letras no tiene igual entre sotros, creo, y él la cuida y cultiva rofesionalmente", en sus más ni-os detalles. Pedro de Lorenzo: ES-RITOR. Pocos títulos tan bien ga-dos, tan de acuerdo con lo que gnifican. Su poder, su oficio están la palabra. La trabaja como un febre. Después de Azorín, e incluído orín, nadie la ha cincelado con nto esmero, tan insistente y devo-mente. A veces, esta labor de arte-nía espiritual despoja del íntimo étano a lo que piensa y escribe. Es peligro.

Siete obras tiene ahora en la calle dro de Lorenzo: "La quinta sole-d", "... Y al Oeste, Portugal", "La perdida", "Tu dulce cuerpo pen-do", "Fantasía en la plazuela", ierras de España", "Punto de vista". Fantasía en la plazuela", aún en la itora, retrasada. "Punto de vista" coge *En busca de un estilo, Ensayo sobre la novela*, conferencias y otros escritos.) Siete obras; siete letras en *Pedro de, Lorenzo, Morales* — su segundo apellido; 7 del 17—nacimiento. El 7 es el número clave, de cábala, de Pedro de Lorenzo, que renuncia al Morales en su firma porque "los Morales son toledanos y ¿quién no me dice que judíos? Prefiero el Toral de los Guzmanes de mi ascendencia leonesa. Guzmanes, hombres godos, y en godo: "Gods, bueno" y "manna, hombre."

Al escritor la genealogía le ocupa tiempo y atención. El hombre es su obra, pero hijo de su nombre. Lo curioso en el caso de Pedro de Lorenzo es que su obra contradice su linaje. Para ser fiel a los antecesores hubiera debido blandir espada, vivir entre la pólvora... El abuelo fué militar y "terminó su carrera, por muerte en servicio, en la guerra del Norte". El padre "volvió de Cuba como capitán, después de haber combatido allí años, retirado por la que podríamos llamar *primera ley de Azaña:* la de Weyler". Bien es verdad que esta contravención de la línea castrense de la familia fué involuntaria. Inicialmente, el propio Pedro de Lorenzo quiso ingresar en la Academia de Zaragoza.

Se me ocurre preguntarle, guiado por el hilo de las evocaciones:

—¿Tu personaje histórico militar preferido?

—El Gran Capitán, Gonzalo de Córdoba. (Antes y después de Ceriñola.)

—¿Y el soldado Marcel Proust? añado como por broma.

—Me tiene hace años a sus órdenes. Concretamente, "Los descontentos" es también una obra *en busca del tiempo perdido*, construída sinfónicamente... en siete libros.

—¿Luego "Los descontentos" es sólo un epígrafe o título genérico?

—Exacto, aunque no se trata de tomos de un solo libro, sino de libros diversos entre sí. Me interesa puntualizar esto.

—Pues puntualiza más: da sus nombres.

—El primero, ya publicado, "Una conciencia de alquiler". Le sigue "Cuatro de familia", que publicará Editorial Planeta en el otoño próximo, y sucesivamente, "Alamo arriba" (novela de niños), "Gran café", "La soledad en armas", "Alberto desencadenado" y "El hombre que desaparece". (Este es una novela problemática: el hombre sin tiempo, el hombre sin ocios; la novela que escribe el protagonista de "Una conciencia de alquiler". También los personajes tienen sus novelas.)

"La acción en esos siete libros no se sucede cronológicamente. No es una novela en siete tomos, insisto; es una familia de novelas."

Aprendiz de novelista, me abruma esa complejidad de ideación e invención y no puedo reprimir el preguntarle:

—¿Pero tú cómo puedes tener en la cabeza todo ese mundo?

—Cuando he escrito la primera línea de "Una conciencia de alquiler" tenía ya resuelta hasta la última frase de "El hombre que desaparece". Entre la una y la otra habrá unas dos mil páginas y las técnicas son totalmente distintas de libro en libro.

Y añade a otra pregunta mía:

—Hay bastante humor en estas cosas. Creo que la novela grande necesita humor.

—¿Has tenido presente — vuelvo a la carga no sé por qué—al pensar estos siete libros los "Siete personajes..." de Pirandello?

—No lo conozco.

—¿Y después de estos siete libros, es decir, de "Los descontentos"... qué?

—Primero reharé y publicaré "La quinta soledad", con el título de "En el infierno". Es un tema de nuestro tiempo — de Kafka, Faulkner, Camús—que prefiero no abandonar, en el que deseo insistir. En él hace crisis el hombre moderno... Luego, reelaborado ese libro, "En el infierno" iniciaré un "Diario", que será mi última obra. Debo aclararte que ese "Diario" no consistirá en lo que se entiende por un *diario íntimo*, aunque sí será un diario *secreto*. En sus páginas pretendo recoger los acontecimientos mundiales de todo orden: económicos, políticos, culturales..., siempre que en ellos encuentre una causa suficiente a influir en la evolución del hombre como ser histórico.

—¿Y cuándo darás principio a ese diario?

—Si las "cosas" de Beria (1) no continúan, cuando tenga cuarenta y cinco años.

—¿Por qué si continúan, no?

—Porque entonces yo marcharé de asistente de mi hijo, que será oficial.

—¿Y de verdad, de verdad, una vez iniciado ese diario no escribirás otros libros?

—No, ya te digo que el último volumen de "Los descontentos" se titula "El hombre que desaparece" y es un balance, una especie de testamento de la época.

Sigo con mi perplejidad. Pedro de Lorenzo vuelve a mirarme y vuelve a sonreírse. Comprendo que le satisfaga la impresión que visiblemente me produce. Entonces disparo la pregunta que me parece clave de esta entrevista. Sus respuestas son inmediatas, medidas y precisas. Se ve que domina el tema, muy madurado a lo largo del tiempo. Digo: "Tu *catecismo literario.*" Y él contesta:

—a) ESTILO: nuevo punto de vista.—Una nueva manera de ver: el perspectivismo en la literatura. La realidad no está en el objeto ni en el sujeto, sino en la relación entre uno y otro.

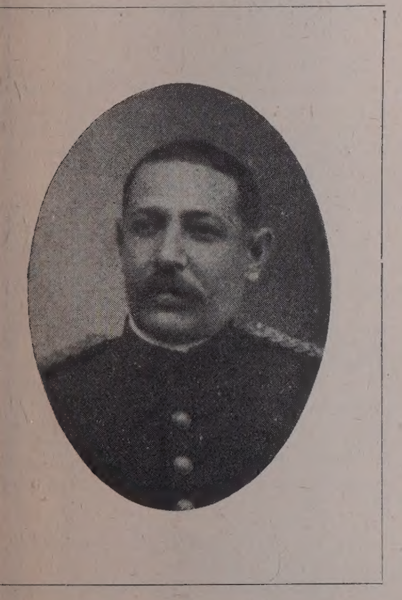
b) NOVELA: concentración por la unidad de asunto.—La novela tiene límites muy flúidos. Está conseguida cuando se logra una fuerte concentración moviendo el tema a través del tiempo: eso es relatar. Así lo mismo cabe avanzar que retroceder; lo esencial es el movimiento.

c) FORMA: desencadenar las alianzas de palabras.—No dejarse llevar de las expresiones hechas, etc. Una alianza de palabras incensantemente nueva.

Estos tres mandamientos se encierrana en uno: instinto creador. En arte no hay norma segura. El problema es expresar lo simultáneo sucesivamente.

J.

(1) Debo aclarar que esta entrevista se celebró por los días en que la "fuga" de Beria sonaba mucho.



N. 1872.—D. Pedro Lorenzo y García de Santiago.



M. 1873.—D. Pedro de Lorenzo y Rubio.



Pedro de Lorenzo con su hija Esther, en el Café Gijón, 1952.



N. 1939.—Javier de Lorenzo.

TERATURA CATALANA...

(Viene de la pág. anterior)

—Yo creo que no. Ni siquiera influen-. Se les admira y aplaude, pero los venes están desconcertados. Una gran ura catalana arrastraría a muchos se-idores, porque el «monopolio» de las eas es la supremacía de una mente so-e las demás. Monopolio de prensa y li-ero no existe, aunque algunas firmas ngan gran preponderancia, al igual que cede en Madrid. En el teatro, dicen, existe un fuerte monopolio. Existe pa-estesco entre algunas figuras (J. M. de garra, esposo de Mercedes Devesa, rles Riba de Clementina Arderiu...), ro yo creo que es el contagio o la afi-lad, nunca la imposición.

—Y ahora, refiriéndose a usted concretamente, ¿se considera más ligado a Barcelona o a Madrid? Para llamar a los dos "paisajes" por el nombre de las ciudades representativas.

—Soy español legítimo, y donde estoy está el centro de España para mí. Literariamente hablando, considero que Barcelona es el paraíso del escritor. Casi exclusivamente, los editores españoles que editan novelas en España son catalanes. Aquí tengo colocadas mis novelas antes de empezar a escribirlas. En Madrid no podría hacer eso. Por otra parte, no ignoro que para ser académico es necesario vivir en Madrid. Más adelante pensaré lo que quiero ser, académico o novelista, para la vejez. Hoy por hoy me interesa ser novelista, me interesa Barcelona.

—¿El premio "Nadal"—hasta hoy el de máxima resonancia en la república de nuestras letras—ha contribuido a zanjar, o paliar cuando menos, esa incomunicación y como mirar de reojo de que hablábamos al principio?

—En todo caso, el «Nadal» es un gesto de Barcelona. Creo, desde luego, que el «Nadal» ha hecho mucho por la literatura española (nada menos que sacarla de la nada), pero puede hacer muy poco en otro sentido. Sin embargo, su «fórmula comercial» está apartada de oficiosidades y bien pudiera ser una pauta a seguir, sin querer buscar las consabidas patas del banco.

—Y, finalmente, ¿cómo ve su propio porvenir de novelista en Cataluña? Del de usted deduciremos—deducirá el lector—el de otros en su caso, en aquella casa...

—Poco más o menos le contesté antes, cuando me preguntaba a qué «paisaje» me consideraba ligado. Creo en mi porvenir porque «quiero llegar». Y más consigue el que quiere que el que puede. Mi porvenir habré de forjarlo yo, pues en esta vida nadie regala nada; pero Barcelona ofrece más facilidades, y más ahora, cuando los escritores españoles son muy buscados (me consta que algunos editores, los que se descuidaron, los están buscando con linterna). Creo, en fin, que mi porvenir—y el de todos los que, como yo, «quieran»—es bueno. Por lo menos, mientras la fuente mane...

V.



A los dos años de INDICE

EL 7 de noviembre pasado tuvo lugar el homenaje de los lectores, suscriptores y amigos de INDICE a nuestra Revista, consistente en una sencilla comida de amistad y convivencia. Se puso de manifiesto, por la variedad, cantidad y calidad de los asistentes, que los propósitos y la labor de INDICE, a lo largo de estos dos años, no han sido baldíos dentro de las letras y del espíritu españoles y que han hallado eco y comprensión en muchas personas de la más alta categoría intelectual. Es ocioso decir cuánto nos complace semejante acogida y tales alientos generosos y cómo nos estimula en nuestro esfuerzo, sobre el cual no insistimos aquí por razones claras de pudor.

Al acto del homenaje a INDICE asistieron muchas personas calificadas en las cosas de la inteligencia. Presidieron el Director General de Prensa y el Rector de la Universidad de Madrid, con el Director General de Relaciones Culturales, el de Radiodifusión, el académico Sr. Fernández Almagro, D. Manuel Halcón y otros.

El número de escritores, críticos, pintores, que acudió pasó de ciento cincuenta. Ofreció el homenaje a nuestro director, Juan Fernández Figueroa, el Director General de Prensa y hablaron a continuación D. Pedro Laín Entralgo, D. Jesús Suevos, D. José María García Escudero, don Dionisio Ridruejo, D. Valentín Gutiérrez Durán..

INDICE agradece profundamente a todos su asistencia y colaboración verdadera de toda índole.. Y especialmente no quiere dejar de subrayar su gratitud a los periódicos, revistas y emisoras que dieron en sus páginas acogida al acto—antes y después del mismo—, a los discursos que en él se pronunciaron y al significado de afirmación y exaltación de los valores espirituales de nuestra Patria, que allí, en la Puerta del Sol se puso de relieve. La espontaneidad y unanimidad del homenaje nos llenan de satisfacción, por su sentido de unidad espiritual profundo, y nos obligan a perseverar en ese camino, con la fe, la pasión y el entusiasmo que lo hemos hecho hasta aquí.

EN EL HOMENAJE A XAVIER ZUBIRI

Una vida dedicada a la verdad

Para estar presente en el homenaje espiritual que los intelectuales españoles deben y rinden al gran pensador Zubiri, INDICE encargó a su colaborador J. Izquierdo unas notas de examen de su pensamiento y de adhesión a él. Helas aquí, como un primer acercamiento al pensamiento vivo del filósofo, figura hoy egregia de nuestra cultura.



CON motivo de haberse cumplido los veinticinco años desde el nombramiento de Xavier Zubiri para su cátedra de Historia de la Filosofía, de la Universidad de Madrid, la revista "Alcalá" le ha rendido un homenaje publicando un libro, en el que se ocupan de la obra y la personalidad del maestro José Luis Aranguren, Alberto del Campo, Manuel Cardenal, Francisco Javier Conde, Luis Díez del Corral, Francisco Grande Covián, Alfonso García Valdecasas, Joaquín Garrigues, Enrique Gómez Arboleya, Pedro Laín Entralgo, Salvador Lissarrague, Juan J. López Ibor, Julián Marías, Augusto A. Ortega, Julio Palacios, Dionisio Ridruejo, Juan Rof Carballo, Luis Rosales, Antonio Tovar, Luis Felipe Vivanco y Juan Zaragüeta. No es mi propósito comentar ninguno de estos trabajos, que tienen de común la más fervorosa admiración por la mente y la cultura del homenajeado, sino el exponer una impresión sobre Xavier Zubiri, indicando a la vez algunas de sus ideas filosóficas. Lo cual es muy distinto de estudiar su filosofía, que se encuentra, sin duda alguna, en plena formación. El mismo Zubiri decía en diciembre de 1942, en el prólogo a su libro "Naturaleza, Historia, Dios", que su trabajo iba entonces "al ritmo de una oruga". Pero desde 1945 ha dado varios cursos privados sobre "Ciencia y Filosofía", "Tres concepciones clásicas del hombre", "Platón", "El problema de Dios", "Cuerpo y alma", "La libertad humana" y "Filosofía primera", en las que Zubiri ha expuesto, según varios de sus citados comentadores, un pensamiento filosófico original y del más alto rango.

Es evidente que Zubiri hace su recorrido metafísico con un inmenso equipaje de la más nueva ciencia matemática, física, biológica y lingüística. Es un profundo conocedor de todas estas disciplinas científicas, el dominio de cada una de las cuales exige toda una vida de arduo esfuerzo intelectual. Para llegar a su pleno conocimiento simultáneo se precisa una dedicación infatigable, un hondo amor a la verdad y una extraordinaria capacidad mental.

Zubiri es un ejemplo de exclusiva y amorosa dedicación a la vida intelectual. Solitario y esforzado, sigue derecho su camino, con la sencillez y la pasión de un asceta. No pierde su tiempo en tertulias, ni publica en periódicos, ni utiliza la retórica para vestir su pensamiento y hacer propaganda. Su estilo es sencillo, directo, transparente, plegado al desarrollo de las ideas. Así como el pensamiento de Ortega parece montar en el potro indomable de una brillante retórica, que muchas veces se desboca y extravía del camino que conduce a la meta propuesta, el pensamiento de Zubiri, atento sólo a su propio latido, no se distrae ni desvía un momento de su ruta. A Zubiri sólo le preocupa la verdad, y de ahí que no repare casi nada en el brillo de las imágenes ni en la belleza de la expresión del pensamiento. Por esto la prosa de Ortega es clara, brillante y sugestiva, y parece lógico, leyéndole, que las cosas nos han entregado todos sus secretos, bajo la luz mágica de su estilo. La de Zubiri, en cambio, es áspera y escueta, tímida e insinuante, y aunque tenga momentos en que refulge meridianamente produciendo chispazos, lo que en ella alumbra la luz de las ideas, subraya también con fuerte contraste el radical problematismo del mundo, esencial en toda filosofía. En Zubiri hablan las cosas, y escucharlas constituye un acto de humildad mental. En Ortega, callan las cosas y habla el escritor, que no pocas veces rehuye escucharlas. Mientras Zubiri busca la dificultad y, en lucha con ella, llega acaso a la fatiga, Ortega parece eludirla. Porque el intelecto humano, cuanto más poderoso, mejor se cerciora de sus escasas posibilidades para enfrentarse con los grandes problemas metafísicos, respecto de muchos de los cuales sólo le es dable percatarse de la enorme magnitud del problema como tal.

Zubiri es hombre sobre cuyo espíritu gravita la más tremenda responsabilidad intelectual, es decir, que se exige mucho a sí mismo. O al menos, eso opino yo. Y de aquí que no tenga prisa por publicar su obra, aunque sí la tenga y grande por descubrir la verdad, a la que dedica su vida, de tenso esfuerzo mental.

Para él, la filosofía es perpetua inquisición. No es algo hecho, sino que "es cosa que ha de fabricarse por un esfuerzo personal". No significa esto que la filosofía exija originalidad, sino que, aun tratándose de la adcripción a filosofías ya hechas, ello suponga "un esfuerzo personal, una auténtica vida intelectual". A mi juicio, esto sólo puede obtenerse repensando por cuenta propia o viviendo radicalmente el pensamiento ajeno, cuando se carece de fuerza para crear un pensamiento filosófico propio.

Sostiene Zubiri que la filosofía es un modo fundamental d[e] la existencia intelectual del hombre, y que, por tanto, "n[o] nace de un arbitrario juego de pensamientos, sino de la azaro[]sa, problemática situación en que el tiempo, su tiempo, l[e] tiene colocado". Luego la filosofía brota de una necesidad qu[e] el hombre siente de resolver ciertos problemas que le plante[a] su tiempo. ¿Qué relación existe entre esta filosofía que surg[e] de una necesidad histórica y la pretensión de alcanzar un[a] verdad absoluta y eterna? ¿Cómo puede armonizarse la his[]toricidad de tal situación, de donde la filosofía nace, con l[a] aspiración de ésta a una verdad intemporal y absoluta? Parec[e] que Zubiri ha tratado sobre estos problemas en alguno de su[s] cursos privados. Ortega no ha resuelto la cuestión con su doc[]trina perspectivista, de corto radio metafísico.

Zubiri es un agudo historiador de la filosofía. ¿Qué valor tie[]ne el pasado y qué es lo que pervive de él en el presente[?] ¿Cómo se articulan en la historia el pasado, el presente y e[l] futuro? Estas cuestiones han acuciado muy vivamente su pen[]samiento. Veamos cómo las resuelve en su citado libro.

"El presente no se halla constituído por lo que el hombr[e] hace, ni por las potencias que tiene, sino también por la[s] posibilidades con que cuenta."

"El pasado no pervive bajo forma de realidad subyacente[.] En cuanto realidad, el pasado pierde inexorablemente. Pero n[o] se reduce a la nada. El pasado se desrealiza, y el precipitad[o] de este fenómeno es la posibilidad que nos otorga. Pasar n[o] significa dejar de ser, sino dejar de ser realidad, para deja[r] sobrevivir las posibilidades cuyo conjunto define la nueva si[]tuación real. En el siglo XVI, ya no había feudalismo; per[o] los hombres de entonces fueron otra cosa, gracias a las posi[]bilidades que les otorgó el haber sido antes feudales. El pasad[o] sobrevive bajo forma de estar posibilitando el presente, baj[o] forma de posibilidad. El pasado, pues, se conserva y se pierde."

Pregúntase Zubiri qué es ser futuro, y afirma que "sólo e[s] futuro aquello que aun no es, pero para cuya realidad están ya actualmente dadas en un presente todas sus posibilidades."

"El futuro es algo con que, a mi modo, puedo contar."

"La estructura del espíritu, como creador de historia, no e[s] explicación de lo que estaba implicado, sino una cuasi-crea[]ción".

Después insiste diciendo que el pasado no sólo produjo e[l] presente, sino que está haciéndonos presentes. Las posibilida[]des con que contamos, en lo que tienen de realidad, son pur[o] pasado inexistente; en la medida en que posibilitan lo qu[e] somos, son lo que en nosotros hay de presente.

De estos pensamientos se deduce claramente que el concepto de posibilidad es en la historia, según Zubiri, el eje que articu[la] el pasado con el presente y éste, a su vez, con el futuro[.] Pienso que esa concepción de la historia es tal vez lo más riguroso y profundo que ha producido su mente, si se exceptúa el último capítulo del libro mencionado. De su obra publicada es probablemente su parte más viva, fecunda y de mayor pe[]netración intelectual.

Grande Covián recuerda que Zubiri dijo en una de sus con[]ferencias: "Nada me repele tanto como creer que la ciencia y la filosofa consisten en discutir ideas: pero es sacando la[s] ideas de las cosas."

El pensamiento de Zubiri está inspirado en las cosas, orien[]tado hacia las cosas, a las que busca siempre con fuerte avidez de inquirir la verdad. Un pensamiento que se aleje de la[s] cosas es como el ave que intenta volar en el vacío. A eso se asemeja la vana especulación. Por eso, para su meditación filo[]sófica ha adquirido su inmensa preparación científica.

Repito que no me he propuesto valorar ni estudiar la obra filosófica de Zubiri, por la razón apuntada antes. Pero hay algo indudable: que Zubiri es una de las cabezas más ágiles y preparadas para el estudio de los problemas metafísicos, y que además enfoca los problemas de Historia de la Filosofía con una visión original y sistemática. ¿Creará algún día una obra equiparable a la de Scheler, Hartmann, Husserl o Heideg[]ger? Yo lo creo posible. El tiempo lo dirá, acaso pronto. En todo caso, Zubiri es un admirable ejemplo de intelectual bien centrado en sí mismo, cuando lo que predomina por donde[]quiera es una tremenda dispersión del espíritu. El mejor ho[]menaje que se le puede rendir no consiste en tributarle elo[]gios, indudablemente bien merecidos, pero ineficaces para en[]dulzar un poco la amargura que asoma a su rostro, sino en proseguir su ejemplo amando como él la verdad, aun a costa de penosos esfuerzos.

Julián Izquierdo







CUELGAMUROS, "VALLE DE LOS CAIDOS"





CUELGAMUROS

INICIAMOS hoy, en estas páginas de INDICE, la información y crítica sobre arquitectura, que es, entre las artes plásticas, la de mayores recursos expresivos. Comenzamos con el llamado monumento de **Cuelgamuros** o **Valle de los Caídos,** por su magnitud y por su significación en todos los aspectos. En números sucesivos tendremos ocasión de presentar a nuestros lectores las vacilaciones y los problemas en que se debate la arquitectura contemporánea. Por ejemplo, el proyecto de reconstrucción de la catedral de Coventry o el templo que va a erigirse en El Salvador ofrecen oportunidad señalada para poner de relieve estos extremos.

Reproducimos, a propósito de este monumento de **Cuelgamuros,** el artículo publicado en "Arriba" por T. Nieto Funcia, que encierra, a nuestro juicio, la más penetrante y elevada visión que conocemos, de lo que este monumento sea, en el orden de los valores y de las posibilidades arquitectónicas. INDICE salta en este caso sobre las rutinas y razones de falso prestigio, que se oponen, por lo común, a la reproducción íntegra de artículos publicados en la Prensa diaria, en obsequio a lo que creemos deber a nuestros lectores. Ya lo hicimos también así, meses atrás, tomando de "A B C" un singular artículo de Azorín sobre "Existencialismo".

A continuación damos un reportaje, en el que se recogen datos, alguna anécdota y noticias sobre los orígenes y azares del proyecto. Con ambos escritos y las ilustraciones gráficas hay bastante, suponemos, para una composición de lugar aproximativa, respecto del carácter y circunstancias de la ambiciosa construcción.

UNA NOVEDAD ARQUITECTONICA

Se espera que dentro de un año, en la fecha del 18 de julio, sea inaugurado el monumento de Cuelgamuros, conocido comúnmente como Valle de los Caídos. Se han dado referencias informativas de este monumento en el transcurso de los pasados años. Casi todo el mundo tiene idea ya de la cruz gigantesca, de 150 metros de alto, encima de una montaña. Ya se ve el espigón desde muchos puntos próximos a Madrid, al pasar por la carretera. Ahora se empieza la construcción de los brazos de esa cruz, y yo puedo contar que he estado en el nudo mismo de ella estos días, sobre el andamio, agarrándonos a los hierros de la armazón que salían en el remate de lo ya construído. Es una impresión indefinible de angustia la que produce mirar al suelo bajo la guía del árbol de la cruz en vertical pura. La sensación en esas condiciones apenas deja tranquilidad para mirar a gusto el amplio horizonte del valle y de la sierra de Guadarrama. Todo el mundo tiene noticia también de la basílica subterránea, excavada en la roca viva; de la magna cúpula del crucero, del monasterio y del vía crucis de nueve kilómetros. Está extendida la impresión de un monumento colosal de esos que imprimen carácter a los pueblos que construyen y que son testimonio de las épocas de fe y de capacidad creadora.

Sin embargo, poco o nada se ha hecho para la valoración y comprensión general de lo que es, desde el punto de vista arquitectónico, el monumento a los Caídos. El nombre de su arquitecto, don Diego Méndez, no ha entrado aún en los dominios del gran público, y menos aún lo que hay de innovador y de promesa en las ideas básicas a las que responde esta edificación única. De ordinario se carga el acento, para ponderar el monumento a los Caídos, en las dimensiones y hasta en los problemas de construcción. Pero es un error de enfoque, a mi juicio. Tanto las dimensiones como los problemas constructivos no pueden inspirar admiración sino a la luz de las posibilidades técnicas del momento. Y en este sentido, por audaz que sea la concepción de la cruz y grandes las proporciones del monumento, está muy lejos de agotar o ser capaz siquiera de expresar el potencial técnico de nuestra civilización. El entendimiento y valorización del Valle de los Caídos ha de llevarse por otro camino que no sea el de las audacias de ingeniería. El camino es el de la novedad arquitectónica, ligada al nombre de Diego Méndez, y que ya desde ahora puede decirse que hará época en la historia de los estilos artísticos, como punto de arranque de posibilidades nuevas. Es muy fácil hacerse cargo de lo que constituye esta innovación. La arquitectura es fundamentalmente una creación racional. Sobre el mundo aparentemente arbitrario y multiforme de la naturaleza, el hombre comienza por allanar el suelo en un primer gesto rectificador, y levanta después una construcción sirviéndose sistemáticamente de la geometría. Esto es, en sustancia, la arquitectura. Mejor dicho, esto ha venido siendo la arquitectura. La predilección por unos u otros elementos decorativos y soluciones arquitectónicas a los problemas sustanciales de cada tipo de edificación es lo que caracteriza los distintos estilos. Y frente a esto, que puede decirse de todo cuanto la humanidad ha producido en la suprema de las manifestaciones artísticas—la arquitectura—, el monumento a los Caídos de Cuelgamuros supone la incorporación de la naturaleza a los recursos arquitectónicos, es decir, de una manera de superación de las limitaciones seculares de la arquitectura, que resulta de añadir la orografía a la geometría en cuanto medio de fórmulas expresivas y constructivas radicalmente nuevas. Como primer arquitecto que ha acometido una empresa de este carácter y significado, hay que incorporar el nombre de Diego Méndez y el monumento de Cuelgamuros a la lista de las grandes aportaciones españolas a la Historia universal.

¿Ha sido consciente y deliberada en el arquitecto esta empresa? Yo no lo sé. No le conozco personalmente. No sé si esta novedad entra en las bases del proyecto, en lo que al arquitecto se le ha pedido, de modo que su contribución se deba en buena parte a la necesidad de instrumentar y realizar un propósito ajeno. Pero esta cuestión carece de verdadero relieve desde el punto de vista de las consecuencias del hecho. Y la aportación personal no desmerece en nada por cualquiera de estas circunstancias anecdóticas, si es que existieran.

No puede atribuirse a mera casualidad que esta innovación, capaz de revolucionar la arquitectura, se haya producido bajo las exigencias de hacer un monumento colosal que refleje por entero la exaltación espiritual de un pueblo en un trance histórico decisivo. Más bien habría que decir todo lo contrario: que sólo bajo tales condiciones podía darse en uno de estos secretos o adivinaciones afortunadas. Esas condiciones vienen a ser el ponerse en situación y proponerse las interrogaciones o preguntas, sin las cuales no hay ni sospecha de las posibilidades más o menos escondidas. La arquitectura contemporánea o se limita al arte decorativo o a una verdadera rama de la ingeniería que se propone la construcción de edificios. Y si esto fuera así rigurosamente, ello representa que la arquitectura contemporánea no existe o no ha existido. No hay ni puede haber arquitectura si las grandes comunidades históricas de un tiempo no sienten la apetencia de poner todo su potencial tecnológico a contribución de una empresa constructiva de carácter expresivo y simbólico. Por el contrario, la satisfacción de una apetencia de ese género en una gran comunidad histórica sólo puede conseguirse por la arquitectura. En el caso de nuestro mundo, claro es que no es potencial tecnológico lo que falta para que cristalice un tipo o estilo de arquitectura. Lo que ha faltado indudablemente es esa apetencia de algo común, duradero e importante que decir en las grandes comunidades históricas. El nacionalismo en política y la secularización de la existencia en lo cultural son las razones de la falta de arquitectura. La arquitectura, en política, se llama imperio, y en lo cultural se llama religiosidad; dentro de la religión cristiana, la arquitectura se llama o es sinónima de catolicismo.

El designio de construir el monumento a los Caídos ha sido, por esto que decimos, la "conditio sine qua non" de esta innovación arquitectónica. Cubierta esa premisa, ha venido después la exigencia de alcanzar determinadas proporciones para estar a la altura del ritmo de movimiento y de masas que hoy nos es familiar. Por último, la incorporación de la orografía a los medios arquitectónicos de expresión, que hubiera parecido un dislate en otras circunstancias, se ha revelado así como una cosa al alcance de la mano. De este modo quedó hecho el milagro. La innovación está hecha. Se le ha arrancado un secreto al tiempo. Pero el rango que cabe atribuir al monumento de Cuelgamuros en esta dirección nueva no es, hoy por hoy, el de una obra maestra. Su significación es la de un comienzo que llegará a ser venerable como antecedente de las proezas arquitectónicas del futuro. Mas, como todos los comienzos, es balbuciente, deja traslucir un punto de indecisión y de timidez. Afortunadamente, estas limitaciones no alcanzan a eso que da valor de cosa inédita al propósito arquitectónico. La incorporación de la orografía a los medios arquitectónicos de expresión está hecha absolutamente. La basílica está empotrada en la montaña que sirve de peana a la cruz y la cruz tiene por peana una montaña. Monasterio, cruz, cripta y basílica y vía crucis constituyen un conjunto distribuído con unidad de intención en un ancho espacio, incorporando sustancialmente al propósito. Donde asoma la indecisión y la timidez es en las dimensiones y en la finalidad propuesta.

Porque sucede que el adensamiento y la magnitud de la vida social presente no ha sido interpretada o formulada por la arquitectura. Y las necesidades a este respecto van mucho más lejos de lo que se atreve a abordar el monumento a los Caídos. Se necesitarán iglesias o foros para millones de hombres. De aquí que la incorporación de la orografía a los medios arquitectónicos de expresión, para edificaciones de las dimensiones que han de necesitarse, tenga un porvenir inmenso.

Si este entendimiento de las cosas se abriera camino, el actual monumento de Cuelgamuros vendría a ser una simple etapa de esa creación arquitectónica que se echa de menos. En ese valle espléndido, coronado por el monumento, podría venir una gran iglesia para un millón de almas, donde acaso sí precisara un esfuerzo intensísimo todo el potencial tecnológico de nuestra civilización. La empresa sería digna de España. Con ello aportaríamos a la enconada polémica mundial de ideologías un arma vigorosa. Revitalizando la arquitectura al servicio de la religiosidad, yo diría que cerraríamos con broche de oro aquel movimiento polémico de la Contrarreforma. Lo cerraríamos con un triunfo definitivo y completo. Es una tarea para la que sólo España sería capaz de tener hoy sensibilidad y ánimo.

T. NIETO FUNCIA







LA cruz del Valle de los Caídos, vista desde el pórtico del Monasterio, presenta este aspecto majestuoso. La vista es la del lado opuesto a la que damos en la página anterior, desde el camino de llegada al monumento. Abajo, una fotografía del Monasterio, que está, como decimos detrás del monumento propiamente dicho. con planta en forma de U abierta hacia la cruz. La biblioteca estará dedicada especialmente a obras de estudio social y político. En la página siguiente damos una fotografía del interior de la cruz, tomada a los noventa metros de altura, en el hueco del ascensor, como curiosidad notable. Por encima de este nivel van otros sesenta metros de altura. El contraste de la recta pura de la cruz con el oleaje de las rocas de la peana y con la adaptación de las otras construcciones a la fisonomía del paisaje, constituye uno de esos aciertos, cuyo último secreto es la inspiración misma.

VIENDO EL LUGAR

Origen y problemas de la magna obra



CUELGAMUROS dista de la Puerta del Sol de Madrid—"Rompeolas de las cuarenta y nueve provincias españolas", según el verso de Machado—cincuenta y tres kilómetros. Es un lugar silencioso y hasta ahora virgen, bajo el Risco de la Nava, al que se llega por la carretera de La Coruña, torciendo, a la altura de Guadarrama pueblo, a la izquierda. Desde este cruce, el Valle está a pocos minutos. En el centro casi geométrico del mismo se alza la altiva Cruz, cima simbólica del monumento que se construye bajo su pie en la entraña de la roca; un mar de piedra arremolinada hacia lo alto, de una expresividad difícilmente superable. En principio, éste es el acierto inicial de la obra: la elección de su emplazamiento. Si lo que se quería proclamar era la virtualidad de los muertos reunidos, para que quede en la Historia la huella de su sacrificio y el sentido, el espíritu de este sacrificio, ningún lugar tan a propósito como éste, donde como decimos, antes de que la mano del hombre diera comienzo a su obra, ya la naturaleza había hecho la suya, erigiendo un puñado de rocas hacia el cielo como una afirmación de poder e imborrable memoria.

SE sabe que el Jefe del Estado en persona recorrió durante cierto tiempo la sierra en busca del sitio apropiado, **ideal.** La elección recayó primero en el Risco de la Nava, encima inmediatamente de lo que es hoy Cuelgamuros. Fué una vez arriba cuando se dió cuenta, al mirar en torno, de que éste, Cuelgamuros, era preferible. "Allí—dijo—. Ese es el sitio." Posteriormente se pasó al estudio de este emplazamiento, puesta la vista ya en el proyecto técnico que había de realizarse, encargándose del mismo, como Director General de Arquitectura, don Pedro Muguruza. Estábamos en los años 41 al 42.

Hubo titubeos, dudas y las consiguientes rectificaciones y demoras. La idea del Jefe del Estado exigía una concepción ambiciosa, y comprendía ya el propósito de la Cruz y del templo subterráneo, en la base. Parece que hubo lo que se dice **miedo.** No acertaban con la plenitud y el rango de lo que se pedía. Tanto que esos años 41 y 42 transcurrieron sin que el proyecto de cruz, ni el de la cripta, llegaran a aprobarse. Entonces se abrió un concurso entre arquitectos, que tampoco dió el resultado apetecido, y se hizo encargo, por separado, de otros proyectos, a los señores Prieto—actual Director General de Aquitectura—, Mesa y Méndez, optándose finalmente por el de este último, quien, al fin, fué encargado en los años que van del 50 al 53 de recobrar el tiempo perdido y acelerar las obras. Se cuenta con que estarán casi definitivamente concluídas en julio próximo, fecha en la que se quiere que el monumento esté listo para comenzar el traslado de los restos. Son, en realidad, estos tres años últimos los únicos en los que la construcción se ha llevado a un ritmo de trabajo ordinario y exigente.

Conocemos los proyectos de Cruz presentados al concurso de referencia y los de Muguruza, Mesa y Prieto, y podemos opinar. Ninguno estaba en la línea conceptual conveniente. Unos, por pobreza, otros, por error manifiesto... Lo exigible era una cruz esbelta, proporcionada y "limpia": sencillamente, una cruz. Ha costado bastante dar con ella, poniéndose así de relieve lo que en el proyecto hay de novedad y grandeza. ¿Cómo y por qué ocurre esto?, cabe preguntarse. Es lo que veremos en este número y algunos próximos de INDICE, al abordar los problemas que la arquitectura moderna ha de resolver, todavía con desorientación y a costa de tanteos y enmiendas.

UNO de estos problemas parece ser el de la utilización del paisaje como elemento arquitectónico—no resuelto, al menos en forma monumental, ni por el americano Wright—; novedad sobre la que hay que cargar el acento en la obra de Cuelgamuros. Por las fotos que reproducimos, el lector se hará alguna idea de lo que con esto se quiere decir, y en cuya discusión no podemos ahora detenernos. Se trata aquí de anticipar algunas de las peripecias y circunstancias a que el proyecto se ha visto sometido.

CUANDO en el año 50 el "concurso de los tres" había sido objeto de decisión y la Cruz se comenzaba a replantear de nuevo desde los cimientos, don Diego Méndez, el arquitecto jefe del proyecto definitivo, tuvo que pensar en el escultor que había de encargarse de las colosales figuras a situar junto a la base de la Cruz: los cuatro Evangelistas y las cuatro Virtudes, además de en los otros problemas técnicos y estéticos de rectificado y ensanchamiento de la cripta, que dada su longitud—300 metros de construcción subterránea—corría el riesgo de ofrecer la lobreguez de un túnel. Daba comienzo así un proceso parecido al de la Cruz: elegir y descartar nombres, bocetos, ideas y "aproximaciones" insuficientes... Un día, alguien le habló de Juan Avalos, artista nacido en Mérida pero hecho en Madrid, emprendedor y de ánimo valeroso. Méndez fué a visitarlo, cambió impresiones con él y le recomendó que fuese "preparándose para un concurso". El Generalísimo había advertido en alguna ocasión: "Los concursos no sirven para nada." Finalmente, tras numerosos intentos fallidos, volvió a aparecer Avalos. "Va usted a hacerme bocetos de los cuatro Evangelistas." Avalos buscó el concurso de otros compañeros (Resti y Sanz) y puso manos a la obra. El resultado no fué muy satisfactorio. Méndez lo cuenta con gracia: "Eran unos Evangelistas—dice—que todos se parecían al Moisés de Miguel Angel." Se hizo otra prueba y otra. A la tercera, o a la sexta, Avalos llegó a compenetrarse con las magnitudes en que había de moverse. Se trataba de algo insólito, por la necesidad de armonizar con el conjunto, y aquí nunca visto, ni siquiera imaginado por ningún escultor. Méndez le exigía, entre bromas y veras: "Más salvaje; quiero algo mucho más salvaje." "El santo, el parecido, no me importa. Me interesan unos símbolos." Y días después, el escultor trasladaba sus útiles de trabajo al Teatro Real, donde se le habilitó el espacio oportuno y "comenzó a hacer barbaridades de éstas", según el arquitecto anota dirigiéndose a nosotros con un cierto humor tierno. (Resti y Sanz fueron "jubilados".) Y añade: "La escultura como arte solitario no ha existido nunca. El quid estaba aquí en que el escultor se hiciera, se acostumbrara a algo tan infrecuente como una figura de 20 metros."

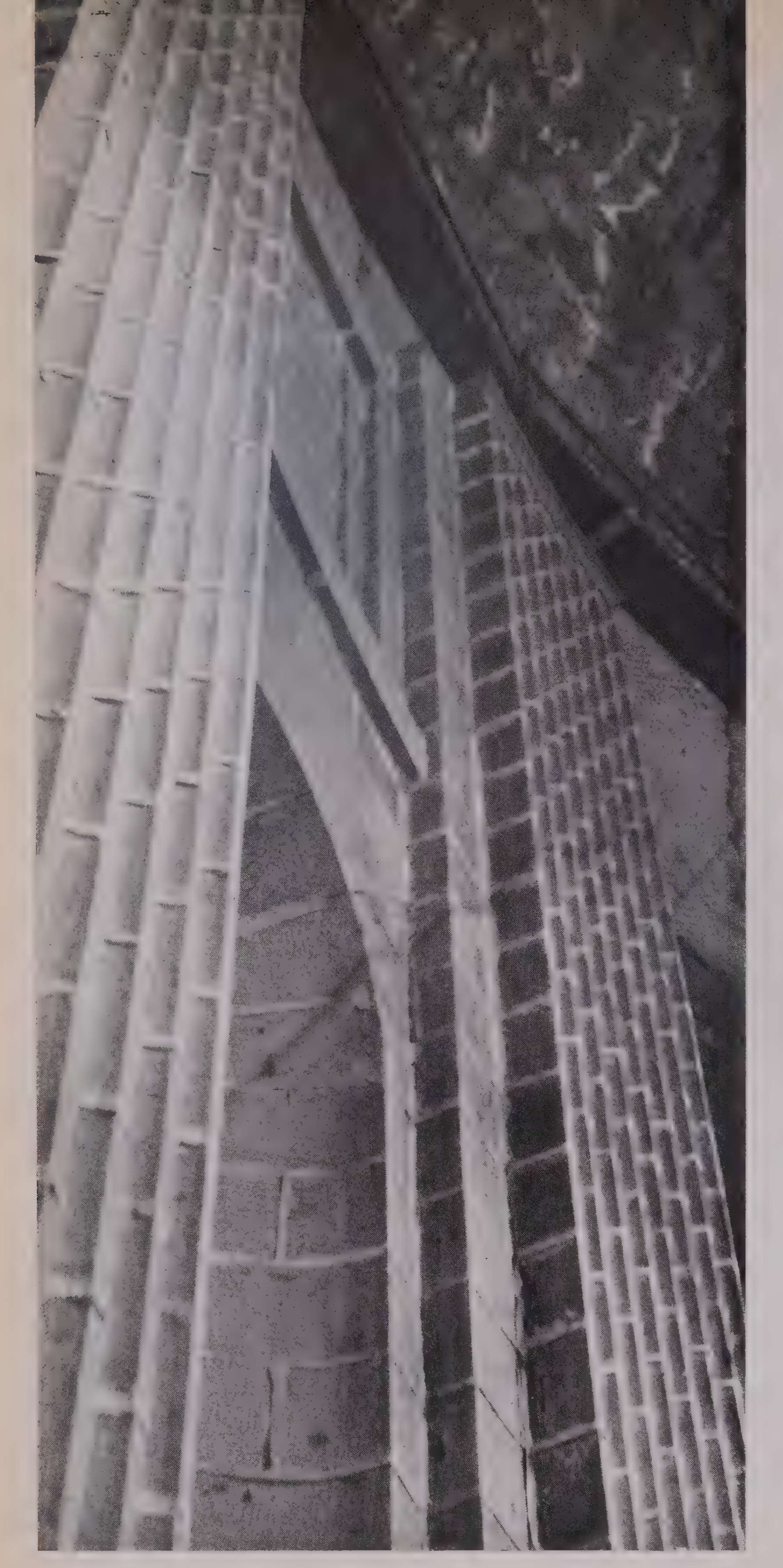
Es Avalos, a esta altura del diálogo, quien interviene:

—No puede usted hacerse idea—dice—. Cuando la nariz de un Apóstol se convierte en un bloque de piedra que no pueden mover dos hombres, los problemas del modelado y los matices, que el escultor ha de cuidar tanto, cobran una nueva naturaleza. Es una cosa nueva. No sé cómo explicarlo...

QUIZA lo más revelador de Cuelgamuros sea el esfuerzo mental y espiritual que los autores y colaboradores en la ingente obra han tenido que hacer para **ponerse a tono** con la idea inicial, abarcarla y resolverla en su esencia. Si se piensa en El Escorial antes de nacer en la cabeza de nadie, nos pondremos en situación de entender algo de lo que queremos decir. Un hombre de Estado tiene el anhelo de dejar tras él un testimonio que

(*Pasa a la pág. 15*)

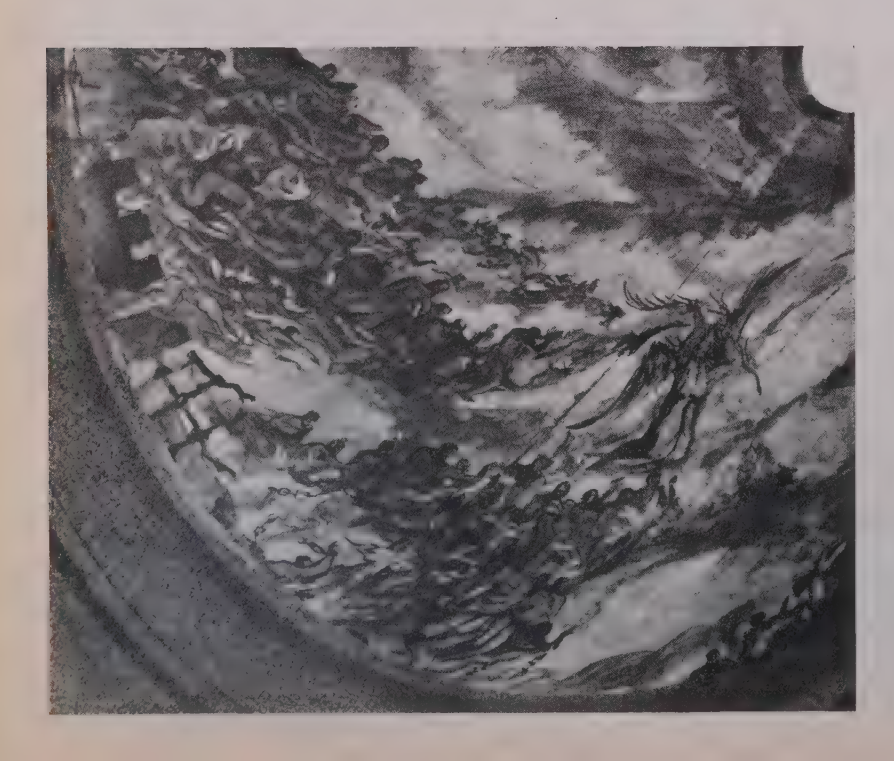




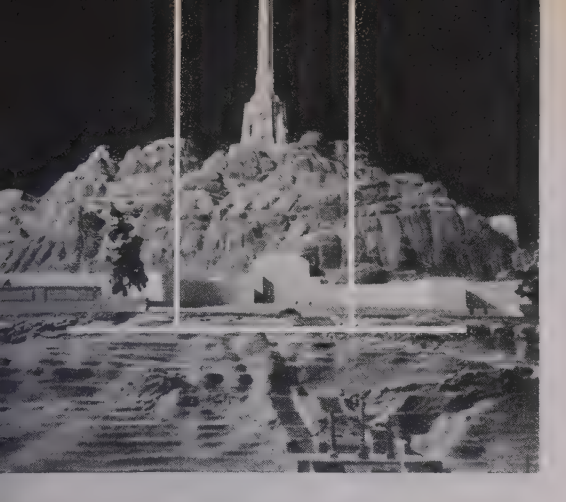


LA peana de la cruz colosal del Valle de los Caídos ha sido convertida en una cripta gigantesca y en templo, con planta de cruz latina, en cuyo crucero va una cúpula de las dimensiones de la del Panteón de Roma. El eje de la cruz pasa por el centro de esta cúpula. Arriba, a la izquierda, un detalle de las pilastras en el crucero. Abajo, dos fotografías de la maqueta de la cúpula con la decoración que la recubrirá. Representa un desfile o procesión de los mártires y los héroes en un movimiento ascendente de llama. Damos también el detalle de una cabeza entre los cientos que entran en la composición. Aun a conciencia de que estas ilustraciones parciales no pueden dar una idea de la magnificencia de la obra y del templo, no hemos querido desdeñar su valor informativo. La planta del templo es de 300 metros de longitud.









ARRIBA insertamos una fotografía general de la maqueta del monumento en el Valle de los Caídos. Abajo, un corte o sección longitudinal de la cruz y de la cripta. En la reproducción de la maqueta hemos marcado el sector al que corresponde el plano, al objeto de que con unos y otros datos pueda el lector reconstruir imaginativamente los detalles principales del conjunto. La distancia desde la planta de la iglesia hasta el remate de la cruz es de 300 metros, repartidos de la siguiente manera: 150 metros de altura de la cruz; 90 metros de roca entre la base de la cruz y la clave de la cúpula del crucero, y 60 metros de altura de la iglesia, en su centro. En la sección longitudinal se ven perfectamente los osarios o enterramientos, distribuídos a lo largo de los lienzos de la nave y separados por composiciones de pintura, mosaico o bajorrelieve. En estos puntos de vista generales es donde mejor se advierte el anhelo expresivo a que el monumento responde y que puede considerarse la condición primaria de una creación arquitectónica de este vuelo y este porte. El problema arquitectónico consiste en dar satisfacción a ese anhelo con los medios de que se dispone en cada época. La magnificencia es el punto de partida de todas las manifestaciones artísticas, que por eso reciben de la arquitectura su canon. Antes de que un tiempo encuentre su arquitectura, difícilmente encontrará su pintura, su escultura, sus formas apropiadas de decoración e incluso sus artes industriales.

dé señal de su obra y su pueblo en una circunstancia histórica determinada. Quienes han de encargarse de dar forma e interpretar ese testimonio, los artistas en este caso, se mueven en una esfera distinta, aunque sean, como tales artistas, ejemplares o insignes. Se produce un desnivel o **distonía** entre los contenidos que el artista habitualmente maneja y lo que por excepción, y como excepción, se le pide. Y no por incapacidad o desidia de aquél, sino por diversidad de los planos en que unos y otros se mueven.

HEMOS visto también los bocetos presentados al concurso abierto en 1953, para: un **Vía Crucis** (exterior de la exedra); varios **Bajorrelieves del desfile de héroes y mártires** (interior de la cripta); seis **Vírgenes Patronas:** las de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire, la de la Merced, la de Africa y la del Pilar (sobre las seis capillas que van también en la cripta); **Cuatro parejas de soldados anónimos en guardia permanente** y **Cuatro ángeles,** sosteniendo a cuatro caídos. Casi sin excepción esos bocetos adolecen de la distonía aludida. Se quedan pequeños.

Los premios para este concurso suman dos millones de pesetas. No puede decirse que la cantidad sea desmedrada.

—¿Y cómo piensan superar tal dificultad? —preguntamos.

—Aún no se sabe con precisión. Depende de la última visita del Generalísimo al Valle.

Aventuramos otra pregunta:

—¿Con qué dinero se está construyendo y cuánto costará Cuelgamuros?

La respuesta es inmediata:

—¿Dinero? Es pronto para decir lo que sumará. ¿De dónde sale? Advierta que de los donativos recibidos por el Generalísimo durante la guerra. Es el importe de la suscripción que usted recordará se hizo con carácter nacional. El oro se fundió y entregó con posterioridad al Banco de España. Con el valor en billetes de ese oro se comenzó a construir el monumento. Luego se ha proseguido con el rendimiento de un sorteo extraordinario de Lotería que viene haciéndose.

MIENTRAS hablamos, hemos estado recorriendo la obra de arriba abajo, entrando en ella por la parte del Monasterio, que es la posterior. Al desembocar en la anterior, por la exedra, se abre al visitante una gran explanada, "capaz para 160.000 personas", a la que se accede por una sencilla escalinata amplísima, que el lector puede apreciar en dos de las fotografías reproducidas.

Más abajo hay un enorme muro construído con el deliberado propósito de **enlazar** la obra del hombre con la de la naturaleza. Más abajo aún está el valle propiamente dicho, circundado por las pequeñas capillas del Vía Crucis.

—¿Han tropezado con problemas técnicos no resueltos antes de ahora?—insistimos.

—Sí, pero resueltos sólo sin comprobación experimental. Nosotros no vamos a hacer más que esa comprobación en la práctica, a cuyo objeto hemos adoptado los máximos coeficientes de seguridad. Colocaremos en los brazos de la Cruz unas células electrónicas con que medir las vibraciones y deformaciones que ésta pudiera sufrir por efecto de los agentes atmosféricos, presiones del viento, etc. Recuerde que los ascensores del Empire State se pararon al **torcerse** el rascacielos bajo un huracán de 100 kilómetros de velocidad. Gracias a Dios aquí no abundan.

VAMOS a dar por finalizada la visita. El día es tibio y claro. Todo el valle, rodeado por el anfiteatro montañoso, respira paz, recogimiento y una callada y honda vida natural. Descendemos por la cuesta. Atravesamos el puente construído sobre la carretera de acceso. Al coronar una subida pasamos de nuevo bajo un complicado andamiaje de maderas entrelazadas—el primer signo de actividad constructora que el viajero tropieza al ir.

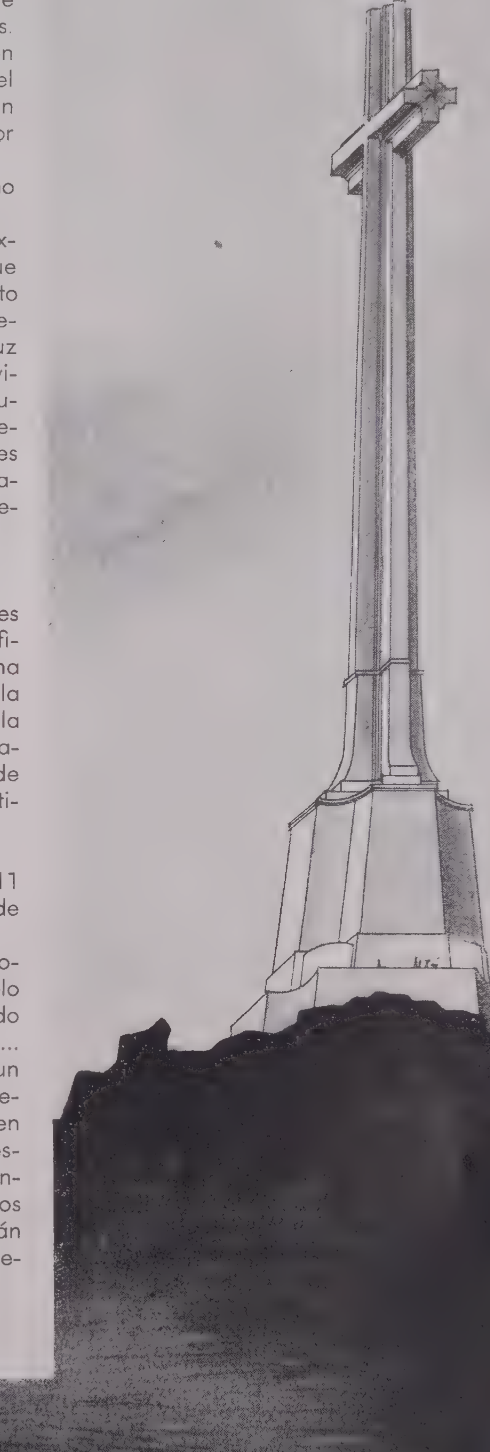
—Son los "juanelos"—nos dicen.

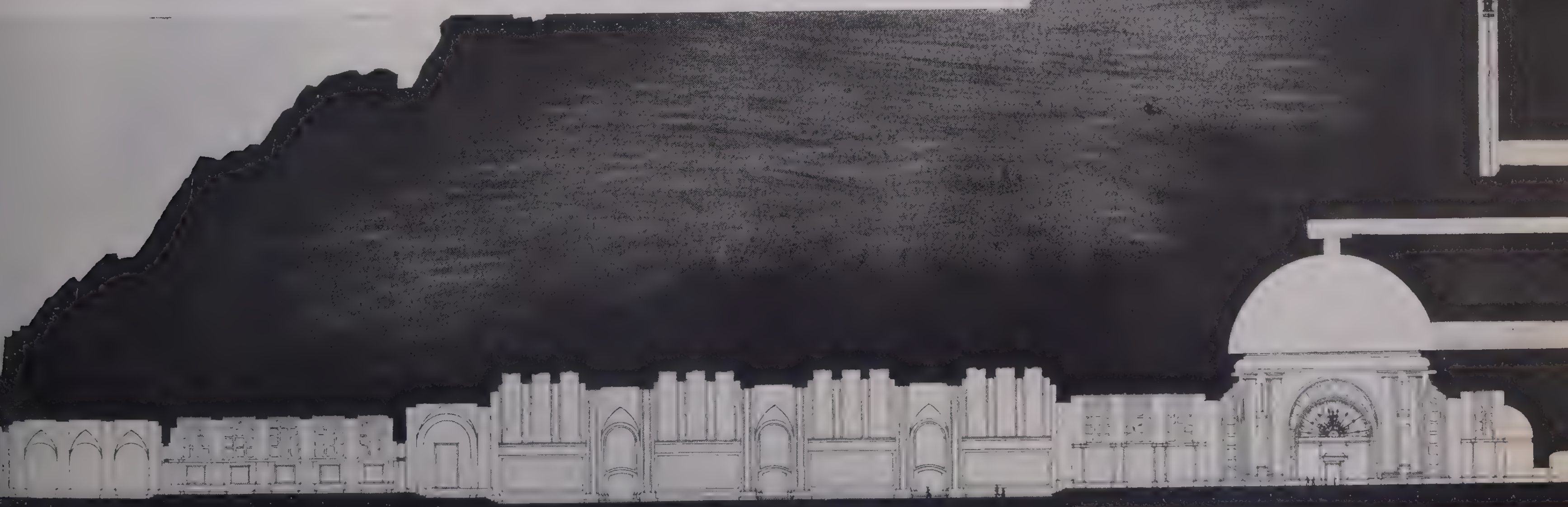
Vemos cuatro grandes cilindros de piedra: 11 metros de longitud, 1,40 metros de diámetro, de una pieza cada uno, toscamente tallados.

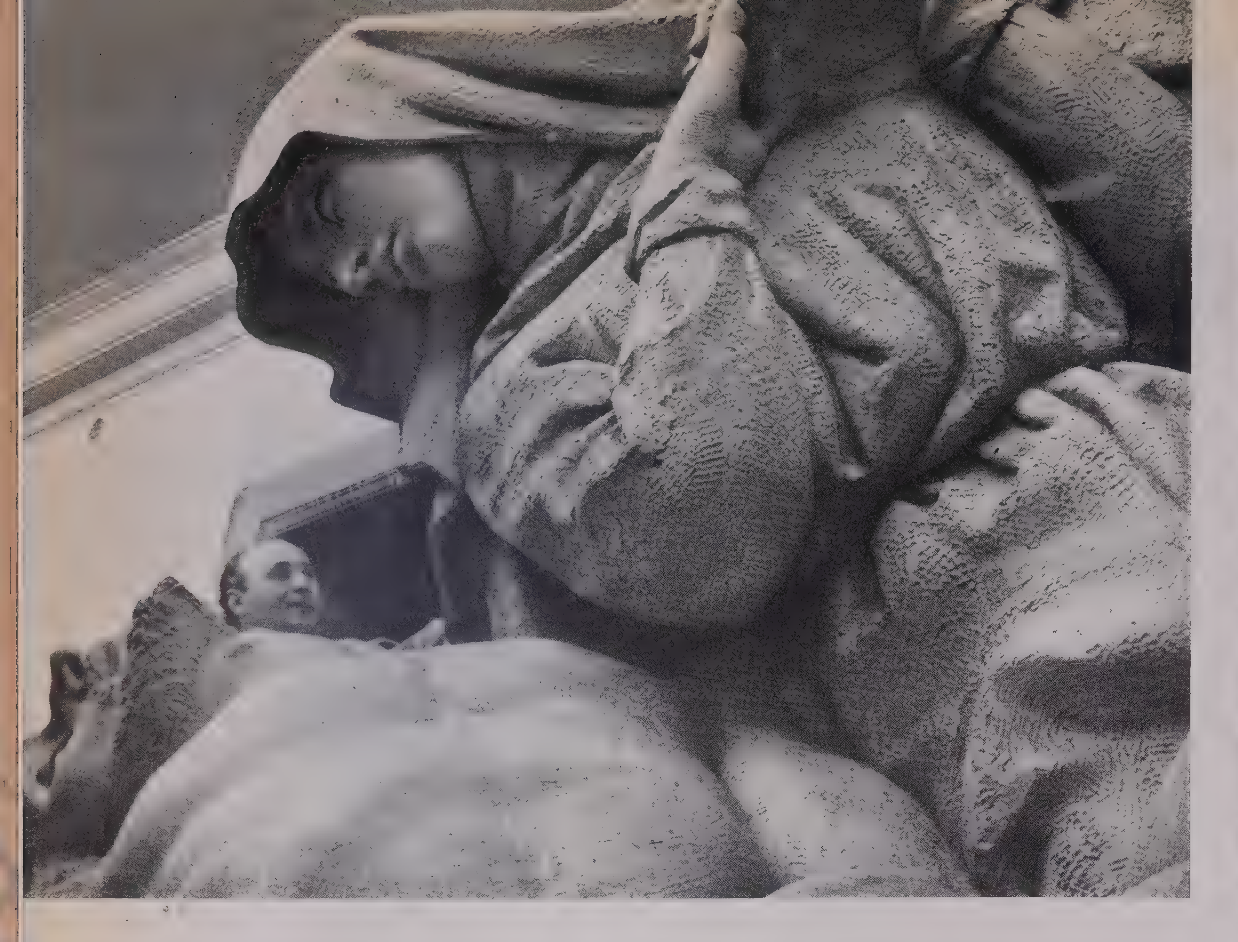
—Se han traído desde Nambroca, en la provincia de Toledo. Los estaba trabajando Juanelo —de ahí su nombre—, el conocido y renombrado artífice de Felipe II, no se sabe con qué destino...

Harán de centinelas del valle. Son como un pórtico que anticipa la Cruz, el templo bajo tierra y el Vía Crucis. Sin embargo, aquí producen escasa impresión. Hay ya dos levantados y puestos en el lugar que van a ocupar siempre. El contorno, la armoniosa plenitud del paisaje se los **come.** Es un latido—y por eso sin duda están aquí—del pasado, que el presente honra y reincorpora al futuro.

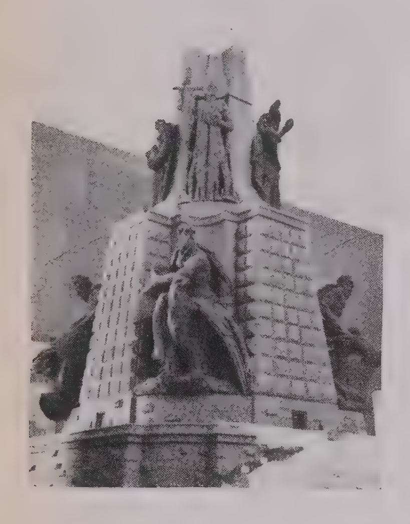
F. F.









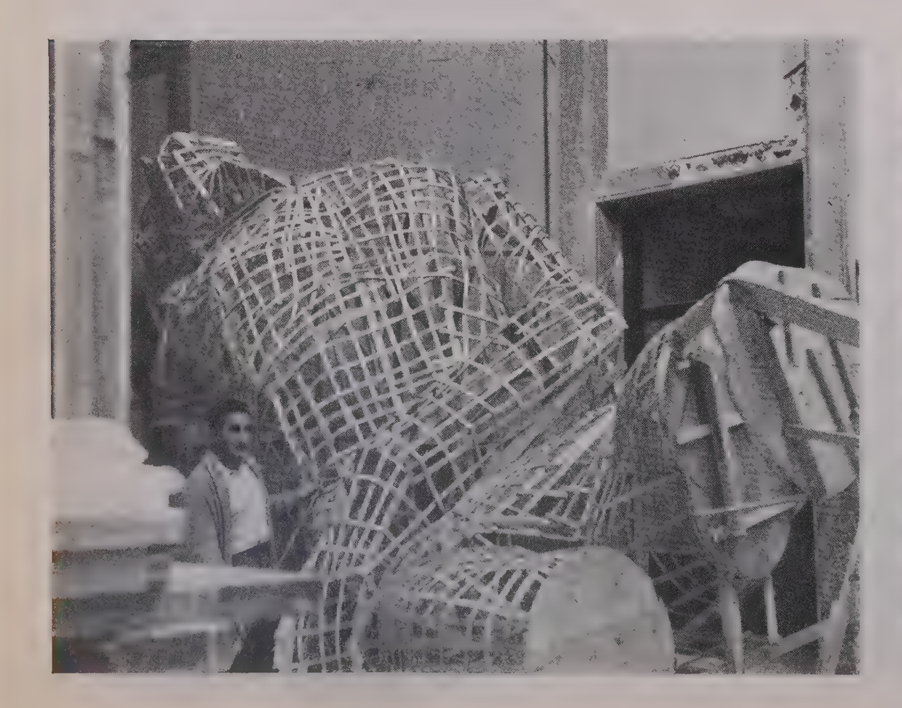


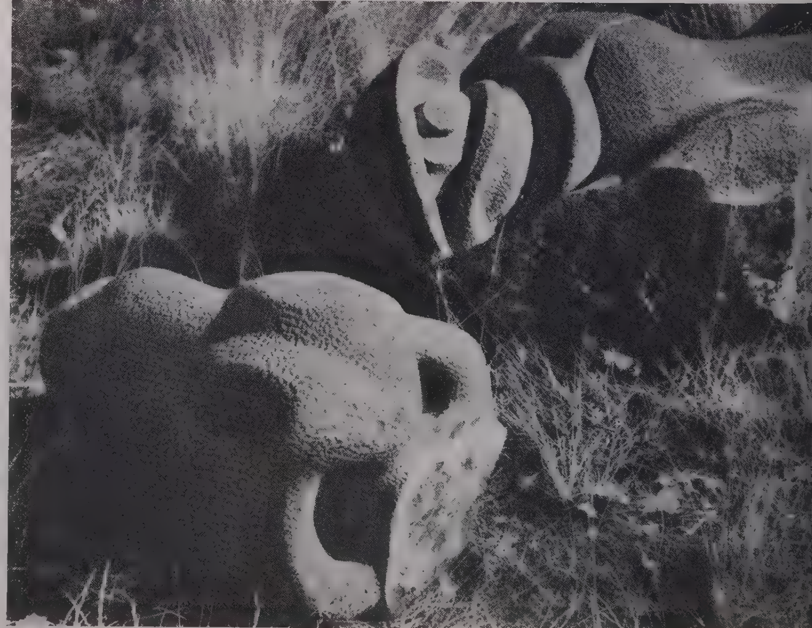
DAMOS en esta página algunos detalles de la obra escultórica de Juan Avalos en el monumento a los Caídos. El escultor aparece en la fotografía del boceto de la Piedad. En el ángulo de la derecha se reproduce la cabeza del águila, en la escultura del Evangelista San Juan; esta cabeza es de tamaño varias veces mayor que una persona media. Debajo, en el mismo lado, damos el San Lucas Evangelista. En el ángulo inferior derecho hemos fotografiado una nariz y un ojo, esculpidos en grandes piedras, y que reflejan bien los problemas con los que ha debido enfrentarse el artista en estas obras, al cobrar la misma escultura dimensiones arquitectónicas. En el ángulo inferior izquierdo, la fotografía de una de las cimbras utilizadas por el escultor. Finalmente, en el medio del lado de la izquierda, ofrecemos la maqueta de la base de la cruz, que permite hacerse una idea de lo que será el conjunto. En el almohadillado se ha resuelto después matar las puntas de diamante, que eran una aposición geométrica despegada de la línea general.



Lamentamos no disponer del espacio que hubiéramos deseado para ofrecer una versión más completa de este aspecto del monumento, sobre el que prometemos volver. Sea suficiente con mostrar, por ahora, a nuestros lectores, el tirón que ha representado para la escultura el paso adelante dado por la arquitectura. La escultura gana así nuevos planos de desenvolvimiento, que en manera alguna se reducen a lo que ha sido en el pasado la escultura de colosos. Juan Avalos ha debido trabajar en íntima compenetración intencional con el arquitecto Diego Méndez, como ha de ser, a nuestro juicio, sin menoscabo de conseguir para la escultura sustantividad plena, cuando se la considera y se la contempla por separado.

REPORTAJE GRAFICO DE "VENTURA"





arte

CONVERSACION CON MASSIMO CAMPIGLI

‘El arte abstracto no durará‘‘

El mural “mi rende molto infelice“: no puedo corregir.

[H]ACE muy poco tiempo, en estas mismas páginas, F. F. reflexio-
[na]ba acerca de los debates suscita-
[dos] en Santander con motivo de la
[Ex]posición Internacional de Arte
[Ab]stracto. Algunos comentarios más,
[jun]tamente con éste, pudieron dar-
[nos] una idea, al menos aproximada,
[del] interés de aquellos coloquios. (Di-
[chos] coloquios, aunque temo que la
[p]lástica tranquilidad de la palabra
[no] se ajuste en absoluto, por lo oído,
[al] efervescente clima de las reunio-
[nes] santanderinas.) El tema propues-
[to] y tratado polémicamente allí fué,
[co]mo es sabido, el *arte abstracto*. No
[sé] exactamente con qué retraso se
[for]mula esta polémica; no con tan-
[to], desde luego, como el de aquella
[otr]a, planteada en términos casi ver-
[gon]zosamente ajados, sobre el arte
[van]*guardista,* a propósito de la Pri-
[me]ra Bienal Hispanoamericana de
[Art]e. Tal vez ésta, por el contrario,
[ha]ya tenido lugar con una relativa
[op]ortunidad cronológica. Desde lue-
[go], el planteo polémico—más aún ha-
[bie]ndo artistas por medio—hace que
[la] cuestión sobre el tapete pierda en
[cla]ridad y en rigor, lo que induda-
[ble]mente gana en interés vital, so-
[bre] todo para los que han protago-
[niz]ado el diálogo o lo han seguido de
[cer]ca. A los que no hemos estado allí
[nos] llega sólo un eco inevitablemen-
[te] fragmentario y, por la razón que
[aca]bo de señalar, confuso. Y enma-
[raña]dos en este eco algunos térmi-
[no]s como "traición", "nuestro tiem-
[po]", "crisis"—una vez más "crisis"—,
[ar]te social" y otros, coincidentes to-
[dos] ellos en que de tanto haber sido
[ma]rados quieren decir cada vez me-
[nos]. Naturalmente, no se trata aquí
[de] insistir sobre las precisiones de
[F.] F., que se bastan tan sobradamen-
[te] a sí mismas. Por eso me limito a
[hac]er una sola observación, no insis-
[ten]te sino disidente, únicamente para
[de]mostrar la inevitable confusión con
[que] la polémica sobre *arte abstracto*
[ha] trascendido, aun en comentarios
[tan] característicamente claros y "sin
[ret]órica" como el que comento.

[E]n medio de reflexiones de sor-
[pre]ndente justeza—sorprendente por-
[que] el escritor se mueve en campo
[no] estrictamente propio—, F. F. da
[su] asentimiento a una afirmación
[co]mo ésta: "La obra de arte volverá
[a] medirse por su tema." Dejemos, de
[mo]mento, el problema de si el arte
[abs]tracto está en crisis o no; lo cier-
[to], lo que creo que se puede afirmar
[sin] poca llena es que la obra de arte
[no] *volverá* a medirse por su tema,
[ent]re otras cosas porque nunca se
[ha] medido por él. Piénsese, por ejem-
[plo], en que una catedral gótica y
[cua]lquier iglesia décimonónica han
[sid]o concebidas con semejante inten-
[ció]n de hacer una obra de arte. El
[tem]a de ambas obras es el mismo:
[Dio]s, en suma. ¿Cómo sabemos que
[un]a es auténtica obra de arte y otra
[no]? Otro ejemplo. Durante nuestra
[Ed]ad Media una legión de poetas
[tra]tó el tema de la muerte e hicie-
[ron], alguno por lo menos, obras de
[art]e, pero nosotros sabemos que la
[aut]éntica obra de arte sobre el tema
[me]dieval de la muerte son las "Co-
[pla]s" de Jorge Manrique. Si la obra
[de] arte se mide por el tema, ¿cómo
[he]mos llegado a esta conclusión? Ig-
[nor]o el valor exacto que esta frase
[pue]de haber tenido en el contexto del
[...]r Camón, a quien pertenece; es

posible, incluso, que con ella se haya intentado decir otra cosa distinta de la que se dice, porque lo que se dice no significa realmente nada. Y si algo hay que exigir a la crítica de arte es rigor y coherencia, precisamente por la desorientación actual que desde aquí mismo se señalaba.

Problema diferente es sentir la necesidad de que el arte contemporáneo asuma la responsabilidad de contenidos más profundos que los que, en general, parecen haber preocupado al *abstraccionismo*. De hecho la va asumiendo ya, y esto es lo que hace que el arte abstracto se vaya convirtiendo, cada vez más, en cosa que fué, en pasioncilla olvidada, como ha sucedido con la poesía pura o con la literatura pura a la hora de la verdad. Porque a la hora de la verdad, ¿cuántas cosas no se podrían reprochar al *abstraccionismo,* en nombre no sólo del arte, sino del sentido común, que también tiene su valor? Siempre recordaré, por lo significativa, cierta imagen de Santa María que estaba—no sé si sigue estando—en una capilla de Madrid. A todos los concurrentes a este lugar, la imagen, tan abstracta y estilizada, les recordaba con rara unanimidad una pluma "Parker 51". Realmente, conseguir orar ante una imagen que proporciona un tipo de sugerencia como ésta no parece demasiado viable.

Lo cierto es que nosotros podemos juzgar ya con bastante objetividad el *arte abstracto*. Por eso he dicho que la pasión viva con que nuestros artistas y críticos se emplearon en el tema, sólo a medias puede considerarse cronológicamente oportuna. Lo que hay que preguntarse ahora—aparte ciertas estúpidas aberraciones, como la referida—es por el valor del *abstraccionismo* como experiencia, ya en lo fundamental consumada, del arte contemporáneo. ¿Qué es lo que aportó, lo que nos enseñó, en suma, algo de tan radical importancia como el *cubismo?* Porque lo que no se puede creer es que cosas como la pintura *cubista*—la aportación más seria de la plástica abstracta—se han producido porque sí, por frivolidad o por tontería colectiva y que han desaparecido o deben desaparecer sin rastro, por el simple hecho de que un señor pronuncie frases más o menos heroicas en Santander o donde sea.

Creo que sobre alguno de estos temas resultan bastante significativas las contestaciones de Massimo Campigli a algunas preguntas que tuve ocasión de hacerle este verano pasado. (Si estas contestaciones, además de ilustrar alguno de los puntos tocados hasta ahora, sirven para satisfacer de algún modo las interrogantes que J. J. Tharrats planteaba no hace mucho en *Revista* de Barcelona—número 73—precisamente sobre el arte del pintor italiano, me daré por satisfecho.)

Campigli expuso entre julio y septiembre en Venecia. Al tercer día de estar en Venecia, esa ciudad tan bien *adobada,* uno está ya harto del olor de los canales, de la truculencia del Tintoretto y, sobre todo, de los palomos de San Marcos, que aquí no me es lícito calificar. Por suerte, en ese



M. CAMPIGLI.—Museo de Bilbao. (España)



M. CAMPIGLI.—Museo Español de Arte Contemporáneo. (Madrid)

tercer día de hartazgo, tuve oportunidad de conversar pacíficamente con Campigli, cuya "mostra" estaba, precisamente, en Piazza San Marco, ala napoleónica.

Campigli parece una persona tímida, pero desde luego amable y muy acogedora. Le pregunto si ha estado alguna vez en España y hago memoria de la Exposición de Arte Italiano que se celebró en Madrid hace algunos años.

—No, no conozco España. Recuerdo, eso sí, que con ocasión de la Exposición Italiana, el Museo de Arte Moderno de Madrid adquirió un cuadro mío, y el de Bilbao, dos.

Hablo del interés que en España se siente por su pintura e incluso de cierta influencia suya en algunos pintores jóvenes españoles.

—No conozco — dice — la reciente pintura española. Aquí nunca he tenido ocasión de ver nada de ella. Conozco, desde luego, y admiro muchísimo algunos pintores españoles inmediatamente anteriores a esa gente joven de la que usted me habla. Miró, por ejemplo.

—¿Y la joven pintura italiana?

—Creo sinceramente en el porvenir de los jóvenes pintores italianos.

—¿Nombres más representativos?

Hace un gesto de impotencia y se niega en redondo a arriesgar nombres.

—Discúlpeme, pero dar nombres sería injusto. Es difícil dar nombres sin preterir a alguien, y ya conoce la peligrosa sensibilidad de los artistas para estas cosas.

—¿...?

—Sí, se hace aún mucho *arte abstracto*. Yo creo que para los jóvenes esto es una buena escuela, pero nada más. El *arte abstracto* no durará.

—¿...?

—Mucha gente joven hace *realismo* por razones políticas. Algunos son importantes: Guttuso, por ejemplo. Guttuso ha demostrado primero que es un buen pintor, luego eso lo ha hecho depender de una idea política, de la consigna del partido. Me parece un sacrificio en cierto modo heroico, que yo no podría hacer. A veces un sacrificio estúpido.

—¿Hacia dónde cree, entonces, que se encaminará la pintura?

—Quién sabe. Eso es muy difícil de contestar, sobre todo para mí, que soy un pintor tremendamente individual. Lo que sí creo es que estamos al final de un ciclo consumado.

—¿No cree que su obra puede calificarse de abstracta, no en cuanto a lo figurativo exactamente, pero sí en cuanto a lo temporal?

—Yo no he sido nunca un pintor propiamente abstracto, pero mi arte es un arte de evasión.

La verdad es que me deja un poco perplejo la tranquilidad con que el artista deja caer esta afirmación. Luego pregunto sin pausa:

—¿Qué intenta, entonces, decir con su pintura? ¿No hay demasiada monotonía en ella? ¿Buscará nuevas formas?

—No. Pinto por necesidad, y en cierto modo me veo obligado a hacer lo que hago. No me considero responsable.

—¿...?

—En mi creación hay dos factores



M. CAMPIGLI.—Mujeres en la ventana. (Colección privada. Venecia).

decisivos. Primero, una radical voluntad de *hacer bien* el cuadro, de conseguir el cuadro *bien hecho*. Yo construyo mis cuadros como se puede construir un reloj. Sin haber sido nunca *cubista* debo mucho al rigor creador con que el cubismo afrontó la obra de arte. En este sentido le decía antes que el *abstraccionismo* podía ser una buena escuela. El segundo factor es superior a mi voluntad: una especie de sueño infantil, de motivo insistente que vuelve siempre y me obliga a hacer lo que hago. No soy responsable.

(Hay un momento de silencio. Frente a mí, en torno, la obra del pintor, tan simple y tan secreta a la vez. Hay encajes, delgadísimos talles, sombrillas, rostros, es decir, un rostro, una muchacha. Una muchacha, sí, pero ¿de cuándo? Mil novecientos, mil novecientos quince, pero ¿antes o después de Cristo? ¿Creta o París?)

—¿Y el mural? Su arte parece sugerir el muro más que el lienzo.

—Sí, ya se ha dicho. Hay murales míos en Padua, en Ginebra, en Milán... No me gusta. Pintar en el muro — añade con cierto patetismo — *mi rende molto infelice:* no puedo corregir.

—¿Y qué caracteriza su arte tan singular, tan solitario frente a los demás, Picasso por ejemplo?

—Picasso ha buscado siempre el cambio y, dentro de él, el cuadro explosivo de intenso contenido dramático. Yo he insistido; me basta esta nota de quietud. No cambio; tal vez no puedo. Comprendo, sin embargo, profundamente lo que Picasso hace. Es lo único que sé.

(Hay algunas personas detenidas ante los cuadros aquí y allá. Parece que mirar un cuadro de Campigli lo aniña a uno y lo envejece a la vez. He recorrido de nuevo la sala. Tal vez lo he comprendido todo con más amor, allí donde el artista se ha confesado *tremendamente individual*, tremendamente artista al cabo, en razón de lo único que lo constituye como tal: una inatentable y solitaria necesidad de crear.)

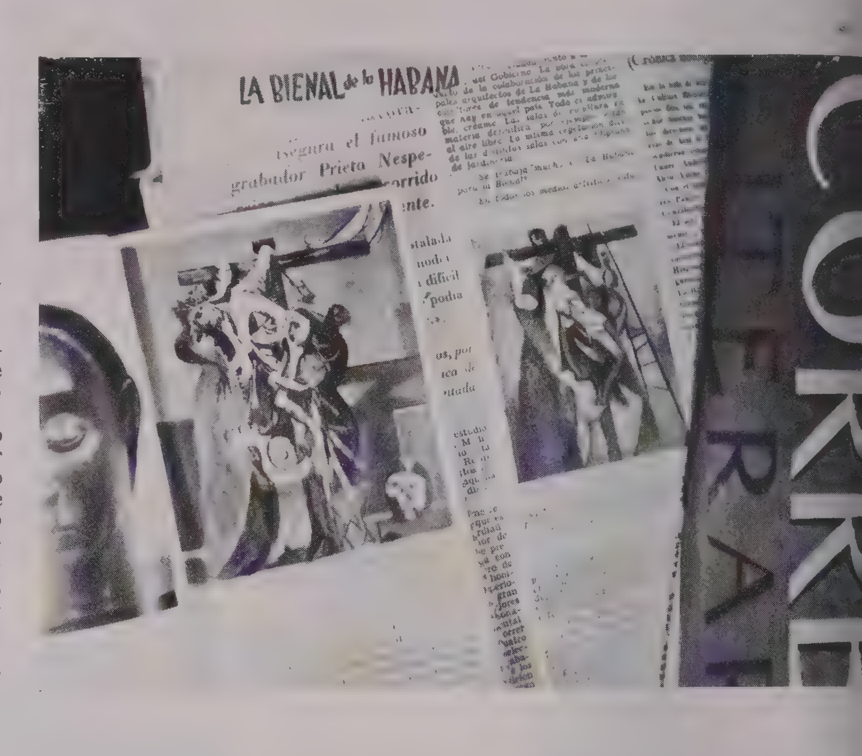
J. A. VALENTE

RENATO GUTTUSO.—*Naturaleza muerta*, 1946



CON HALAGO Y CON RIGOR

Convendría que algunos de los jurados seleccionadores de la próxima Bie nal se aplicasen con un poco más de "rigor" a su tarea. Sólo con carácter d sugerencia y aviso, INDICE se complace en subrayar esta *singular coinciden cia* del aragonés J. Baqué con el conocido pintor inglés Graham Sutherlan El cuadro de Baqué ha sido seleccionado en Zaragoza y reproducido en *Corr Literario*, núm. 83. El de Sutherland ha sido reproducido en *The Studio*, f brero de 1949, página 47. La fotografía no es muy buena, pero la composició es expresiva.



EXPOSICIONES

Por LUIS CASTILLO

DURANTE UN MES

n octubre empezó la temporada. a estas horas no sabemos si em-) bien o mal, y ni siquiera si real- nte empezó o no. El hecho es que todo sucedió sin ruido, sin gran- preparativos. Así, a la chita ca- do, se presentaron cosas intere- tes; en cambio, con más promesas, o alguna otra cosa que defraudó. lo iremos viendo.

n este principio faltaron, eso sí, nombres sonados. Los "grandes" a pintura madrileña parecen muy eados preparando sus envíos a la nal y a las Galerías barcelonesas, de, por lo visto, les va bien. Los ilanes, en cambio, no irrumpieron lantemente aquí en todo el pri- mes. Su único representante con osición individual, SENABRE, ex- ió una colección de obras de limi- o valor. Apasionado, fogoso, su r y su dibujo no han cuajado, sin bargo, en resultados firmes.

ubo, con todo, variedad y abun- cia. El punto de mayor interés lo rcó sin duda—uno de los puntos rcados a la chita callando—el es- tor FAILDE GAGO. De allá, de su ra, de Galicia, trajo una colección piedras que, en buen número, se darán por aquí, con notable aho- de kilos para el viaje de vuelta. podremos decir en este caso que autor ha descubierto nuevos terri- ios escultóricos, ni que se ha aven- ado por caminos imprecisos, ni uiera que se ha roto el cerebro sando nuevas formas. No; el tra- o de Failde ha sido más bien fá- se lo han dado hecho.

l crítico Castro Arines, también lego y con suficiente conocimiento la materia por lo tanto, al hablar su paisano, hacía ver cómo el es- románico es el que mejor encaja el clima físico y espiritual de Ga- a, cómo brota en él casi como una anta aborigen, espontánea. Por stra parte, en efecto, también emos que eso es así y hasta tene- s algunas razones para creer que ha de ser así.

ailde Gago, por tanto, al ejecutar a escultura de gusto románico, no ce más que respirar con el aliento su tierra le ha infundido. Pero todo la tarea no es enteramente cilla. Primero hay que captar todo con la debida sensibilidad, y lue- hay que realizarlo con la debida manidad, con auténtica vida y con precisa "actualidad" para que las dras no se queden en muñecos ertos, en piezas de arqueología sa. Y Failde Gago consigue todo en la mayor parte de los casos. ahí su interés.

la Sala Clan hubimos de girar visitas. En la primera nos espe- ban MANOLO MILLARES, ELVIRE- ESCOBIO Y PALAU FERRÉ. Ma- o Millares presentaba media doce- de dibujos, ninguno de los cuales abstracto. Ejecutados a la tinta l gouache, se repartían en dos di- ciones: dibujos infantiles (respe- do lo infantil con todas sus con- uencias) y dibujos un tanto pi- sianos—los denominamos así para alar en **lo posible** *su carácter. Al- os toros podían proceder, en efec- en línea muy directa, de Picasso.*



J. Gavardie. – *Composición.*



Cabeza

FAILDE

En una carta, desde Orense, nuestro colaborador Luis Trabazo decía recientemente, dirigiéndose al Director:

"Es probable que te envíe algo sobre un tal Failde, gran escultor orensano, extraordinario, formidable, que ahora va a exponer en Madrid, en estos días precisamente, en Macarrón.

Ya te escribiré sobre esto. Si llegara el caso, atiéndelo. Es un chico estupendo, un aldeano auténtico, un cantero, que ha arrancado la piedra en los montes (*os penedos*), que sabe romper el granito y labrarlo y acariciarlo, y que, por ese arte de birlibirloque que tiene el pueblo, por esa fuerza mágica que tiene para lo artístico y creador, ha resultado, no de pronto, ciertamente, sino lenta y maduradamente, un gran escultor.

No creo que haya hoy en España, fuera de Clará, más veterano, otro que le supere ni aún le iguale. Y, si no tiene todavía la definitiva maestría clásica, o sea: su propia maestría en plenitud (que eso es lo clásico), va camino derecho de tenerla. Hoy, ya, es un coloso, bien entroncado, bien enraizado, y, sin embargo, sensible y actual.

El y Laxeiro forman la pareja soberbia del arte gallego y una de las más notables del mundo, a mi parecer. Dos formidables intuitivos, con esa lógica profunda y vital que se ríe de la lógica sin dejar por ello de ser lógica hasta los tuétanos."

Elvireta Escobio reducía el color y la forma a lo más elemental, y a la vez. Una naranja era un redondel anaranjado; una breva, un perfil morado con cierta forma de pera; y no había más. Con esto se puede conseguir alguna gracia, pero opinamos que es insuficiente para el público. Palau Ferré, en cambio, evidenciaba una estimable inclinación a la gravedad; algunos de sus dibujos tendían un tanto a lo poemático y en otros había un aliento supraterrenal. En fin, seriedad.

Para la segunda visita nos reclamaban más dibujos. Ahora, de ANTONIO SAURA. Parece ser que éste va abandonando su etapa anterior, la de los fantásticos mundos entre abisales y sidéreos, para aspirar a formas más profundas. Entre sus dibujos había volúmenes escultóricos abstractos, surrealismo daliniano y hasta algo que podía ser un boceto para decorado teatral. Hallamos a Saura en pleno cambio. Y esperamos que llegue a algún puerto considerable; creemos que se puede confiar en él... si no se pierde en París.

Volvimos a ver, ahora en Abril, *a JEAN DE GAVARDIE, con gouaches. Gavardie se ha encontrado, ya hecho, un universo de gran categoría: el de su maestro Braque. Se lo ha encontrado hecho y no tiene más que marchar por él. Gavardie, sin embargo, añade su personalidad y en cierto sentido amplía ese universo. Su color es vivo, alegre; brillante pero no explosivo, sino sometido a orden. Esta es una de las cualidades que más satisfacen en Gavardie: su cuidado, el cariño y la pulcritud con que ejecuta sus obras.*

También una segunda visita a Abril, *para ver al inglés GEOFFREY GRAHAM. Este ha pasado unos meses en España y presentó una colección de paisajes de nuestro país. Utiliza una pincelada corta, cuadrada y minuciosamente colocada (a veces demasiado colocada). Sus telas, así, tienen un cierto aspecto de mosaicos. El procedimiento rinde a veces buenos servicios, pero nos pareció limitado.*

CARLA PRINA, esposa del arquitecto Sartoris, ofreció en Alcor *unos gouaches abstractos. Buenos dibujos, que nosotros vemos muy femeninos por la dulzura de las formas y el finísimo sentido del color. Lo abstracto aquí, como, por ejemplo, en Miró, interesa porque podría ser posible, podría tener vida orgánica. Vida "estética", desde luego, ya tiene.*

Ahora un alemán en Buchholz: *WILLI GEIGER, anteriormente conocido en España. Geiger posee una paleta muy amplia, con muchos recursos. Y un sentido noblemente decorativo. Juega con el ensueño, con la fantasía... y con el romanticismo. Lo vimos con una buena carga de poesía y nos gustó por eso. Hace ilustración para un mundo ideal; es un ilustrador de sueños o de poemas no escritos, un ilustrador brillante, ponderadamente lírico.*

Lo último que vimos fué la I Exposición Internacional de Escultura al Aire Libre. *Estuvimos esperando este certamen con impaciencia. Y ésta fué una de las desilusiones. Esperábamos mucho, esperábamos, por de pronto, más. Encontramos la exposición pobre y, sobre todo, poco al día. Hoy la escultura anda por otros derroteros. Los extranjeros no han brillado. Las más destacadas, a nuestro juicio, fueron las obras de los italianos MESSINA y MARTINI, obras por cierto ya muy conocidas del público madrileño. Los alemanes MARCKS, SINTENIS, BLUMENTHAL enviaron piezas de relativo interés, así como el sueco JOHNSSON.*

De los españoles podríamos apuntar el relieve de HUGUÉ, las piezas de FERREIRA, AMADEO GABINO y RAFAEL SANZ, los animales de MATEO HERNANDEZ y dos bronces de PLANES. Lo demás, inferior y pasado, incluso las cabezas de FERRANT, incluso la obra de SERRA GÜELL, incluso el mármol de MALLO, que no ha acertado.

Con todo, hemos de aplaudir esta muestra por su intención. Nos hacen falta más exposiciones de este género, nos hacen falta muchas. Sabemos que las dificultades son numerosas, y de ahí sin duda la penuria en esta ocasión. Pero es preciso insistir hasta vencerlas, hasta lograr un conjunto de verdadero rango internacional. Repetimos que nos hace mucha falta.

A. FAILDE. – *Pastoral*



BENJAMIN MUSTIELES

Escultor de Monóvar



Ha vuelto a España, tras cuatro años de ausencia, el escultor Benjamín Mustieles. Es uno de los más destacados escultores actuales. Alicantino, natural de Monóvar, el pueblo de "Azorín", nació el 31 de julio de 1919. Su carrera, que ahora "grana", se inició en 1934. La Diputación de Castellón le concedió una pensión para cursar en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia. Siguió en ésta, indistintamente, cursos de pintura y escultura. Concluyó sus estudios en 1941, con Premio Extraordinario del Estado en "Modelado del Natural" y Premio del Estado en "Talla en Madera y en Piedra". Posteriormente, ganó las oposiciones a la Pensión de Escultura de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia. Con esta bolsa amplió estudios en Madrid y viajó por España, de 1946 a 1949, año en que obtuvo también por oposición la Pensión del Estado, concedida por el Ministerio de Asuntos Exteriores, para ampliar estudios en el extranjero durante cuatro años.

Son estos cuatro años que ahora terminan y que "devuelven" a un escultor hecho, maduro, definido. Hay una considerable distancia de sus obras actuales a las de su primera exposición individual en la Sala Matéu, de Valencia, el año 1945. Hoy su arte es más perfecto, más puro, más personal. Su contacto con la actual escultura extranjera no ha sido baldío. La mayor parte de estos años los ha pasado en Italia (Roma, Florencia, Venecia, Milán, Bolonia), pero también ha vivido un año entero en Francia, en París, y yendo a ver las principales catedrales: Reims, Rouen, Chartres... Ha visitado Londres. Ha vivido en Bélgica (Bruselas, Brujas, Gante, Amberes), en Holanda (Amsterdam, Rotterdam, Haarlem), en Suiza (Basilea).

En este tiempo ha contrastado sus creaciones con las de los principales escultores extranjeros, concurriendo a las siguientes exposiciones: Biennale de Venecia (1950 y 1952), Exposición Internacional de las Academias de Roma (años 49 al 52), Mostra Internazionale de la Stampa Stera (Roma, 1953), Exposición Internacional organizada por el ENIT de Roma (1952), Exposition Internationale des Sculpteurs (París, 1951).

El artista vuelve a España con treinta obras, de varios tamaños. Todas ellas en materias definitivas... Pronto podremos contemplar y juzgar estas obras en una sala madrileña. Del equipaje de Benjamín Mustieles escogemos para los lectores de INDICE esta "Maternidad" y esta "Mujer con manto". Son dos muestras de la sensibilidad de su autor, en las que se trasluce su firme personalidad artística y lo que constituye su norte estético: sobriedad, naturalidad... En ellas se ve a Mustieles como un poeta de la forma.

Benjamín Mustieles ha sido premiado con la Medalla de Bronce en la Exposición Nacional de Madrid de 1950 y con el Premio Nacional de Escultura del Concurso Nacional de Pintura y Escultura de Madrid de 1952.

Ricardo Blasco



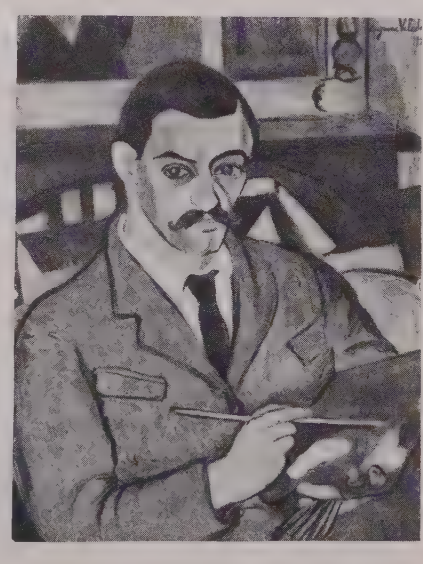
BENJAMIN MUSTIELES. – *Mujer con manto*

MAURICE UTRILLO

PALETA

En 1930:
Blanco de zinc.
Azul de ultramar.
Azul cobalto.
Verde esmeralda.
Amarillo de cromo claro.
Amarillo de cromo oscuro.
Ocre amarillo.
Bermellón.
Laca de Garanca.
Rojo de Venecia.
Tierra de Siena natural.
Negro de viña.

FICHA



Hijo natural de la pintora y modelo Suzanne Valadon y de un tal Boissy, tan borracho como mal pintor, nació en París (barrio de Montmartre) el 26 de diciembre de 1883, recibiendo el apellido del escritor español Miguel Utrillo, que generosamente lo reconoció. A los diez años, encontrándose en el colegio Rollin, contrajo el vicio de la bebida, y en 1899, despedido por ello del Banco donde trabajaba, hubo de ser internado en el Asilo de Santa Ana, para intentar su desintoxicación. A partir de entonces su existencia transcurre en períodos consecutivos de reclusión en asilos y de embriagarse y pintar. Entre la pintura y la botella—absinta o vino—oscilan sus horas. Una obra maestra y una borrachera son la historia de casi todos sus días. Después de su salida del asilo (1903), a fin de apartarlo del alcohol, se le dan colores y pinceles, siendo la pintura, desde aquel instante, una nueva embriaguez que le obsesiona. Aprende a pintar pintando, y la materia—ya desde los primeros ensayos (vistas de Montmartre y alrededores de Montmagni, Pierefitte y Groslay)—adquirirá en sus manos enorme poder expresivo. De 1905 a 1907 pasa las noches copiando tarjetas postales de las catedrales de Notre-Dame, Rouen, Reims, Chartres y basílica de Saint-Denis, en una gama gris y sombría que se irá transmutando en una vibración impresionista (1908) flúida y tranquila, visible en sus lienzos de los bulevares, la Butte y la banlieue. Nuevos y repetidos internamientos en Sannois (1913), Ville Juif (1917), Aulnay-Sous Bois (1918), Picpus (1919), Sainte Ane (1921) e Ivry (1924) marcan etapas sucesivas en su vida, así como nuevas concepciones plásticas. De 1909 a 1914 sus paisajes son blancos, yesosos y argentados, para evolucionar hacia una luminosidad cromática, decantada y espacial que culmina en sus relizaciones de 1918. En 1919 expone en la Galería Lepoutre, y cualquiera de sus cuadros que había cambiado por un litro de tinto se convierte, entonces, en una posibilidad de miles de francos. En 1923 su madre adquiere el castillo de Saint Bernard, en Ain, donde el artista pasará, durante una docena de años, su último internamiento, mezcla de borracheras y genuflexiones ante una estatua de Juana de Arco. Entre tanto plasma óleos y guaches, unos ingenuos, frescos y sobrecogidos aspectos de caminos, plazas rurales, castillos e iglesias silenciosas. En 1938, muerta su madre, Utrillo se casa, va borrando su bohemia de tumbos, y prosigue su ruta de pintor que evoca, al abrigo del peligro, un París con las cuestas de Montmartre, el Sacre-Coeur, el Lapin Agile o la Galette, a cuyo resguardo, tantas otras veces, bebió sol y sombras.

BIBLIOGRAFIA: Basler, Carco, Cokuiot, Gros, Guenne, Jourdain, Mermillon, Salmon, Tabarant, etc.

ISMAEL MORENO DE PÁRAMO.

BAROJA VALLE INCLAN GALDOS

En números inmediatos INDICE publicará, con carácter monográfico, pero sin desatender a la **actualidad** (en el mundo de las letras, más actual cuanto menos pasajera), trabajos, textos, cartas y otros autógrafos inéditos de estos tres grandes escritores españoles, siempre actuales...

De BAROJA, con motivo de cumplir sus ochenta años.

De VALLE INCLAN, a la aparición de sus obras completas, bellamente reeditadas.

De GALDOS—éste será el último, y el primero anunciado—, por el creciente interés con que en el extranjero comienza a traducírsele y conocérsele.

Es la vieja desdicha y timbre de honor de España: el aislamiento. Con dos escritores como Galdós y Baroja — que Francia no ha tenido desde Balzac—, Francia, después de darlos la vuelta al mundo, hubiera sumado cuando menos otros dos Premios Nóbel a su haber. Pero esto no importa. Allá cada cual con sus glorias...

INDICE cumple su papel rememorando las de España, como en este mismo número—no con la extensión que hubiéramos querido — dedica a Azorín dos páginas largas, plenas de devoción e incondicionalidad

[T]RAYECTORIA EJEMPLAR [D]E VICENTE ALEIXANDRE

[H]oy es, efectivamente, Vicente Aleixan[dre] nuestro poeta contemporáneo mejor [est]udiado. Sería supérfluo traer bibliogra[fía] en prueba. A los ojos del que quiera [ver]la está, desde los ensayos con que Dá[ma]so Alonso siguió la aparición sucesiva [de] los libros del poeta, hasta el amplio es[tud]io, todavía reciente, de Carlos Bousoño. [De] los poetas de su generación ninguno [ha] gravitado tan persistentemente sobre [los] otros como éste. Probablemente si hu[bie]se que delimitar, reduciéndolas, las in[flu]encias más poderosamente ejercidas so[bre] la poesía española de los últimos años, [hab]ría que señalar (de un modo general, [des]de luego) a Aleixandre y Neruda, de un [lad]o, y a Antonio Machado, de otro. Cada [gen]eración particulariza a alguno de sus [poe]tas mayores con singular presencia o [pre]sidencia. (A mi amigo Ernesto Mejía [Sán]chez debo la transmisión de este tex[to] lleno de expresiva gracia, cuyo autor [sien]to no poder recordar: «La antigua ju[ven]tud gongorinera—tornado se ha neru[d]ia».) Las influencias señaladas ahora [no] han hecho más que suceder a la casi [dic]tatorial ejercida en la «juventud gongo[rin]era» por Juan Ramón Jiménez, poeta, [ho]y, de presidencia destituída. Y he ahí a [Ale]ixandre o Neruda, poetas-presidentes, [cad]a uno, desde luego, con un particular [ám]bito y modo de irradiación. (El caso de [Ma]chado es aparte: una obra clausurada [por] la muerte, cuya profunda emanación [nos] tiñe a todos. Lo que sucede con Ma[cha]do es que es ahora cuando su obra es[tá] cumpliéndose, cuando tiene un contor[no] o una circunstancia más propicia a ser [im]pregnada por ella.)

[A]leixandre y Neruda abrieron, en su día, [un] clima poético de lengua española a una [po]esía de ancha andadura, de tensión pro[lon]gada y continua, en *tono mayor*, ha di[cho] Dámaso Alonso. Exploración de un [mu]ndo poético constante y progresivo, que [se] desenvuelve y adquiere plenitud si[gu]iendo un ritmo parejo al crecimiento [ex]presivo del poeta. Esto es lo que da tan [ev]idente y ejemplar coherencia a la tra[ye]ctoria poética de Aleixandre. Cada uno [de] sus libros desde «Espadas como labios» [(1]932)—queda atrás «Ambito»—marcan una [eta]pa de este crecimiento continuo. Libros [qu]e no son nunca mera recolección de poe[ma]s, sino unidades poéticas de sentido to[tal] que se heredan y completan, como yo [pu]edo heredar y completar al niño que [tie]mpo atrás he sido. Culminación suce[siv]a, al menos hasta ahora, hasta la recien[te] aparición de «Nacimiento último» (1) [qu]e motiva estas líneas. Pero ¿puede de[cir]se de manera definitoria que «Naci[m]iento último» es una detención, un des[ca]nso de la evolución en creciente de Alei[xa]ndre? Sólo en un sentido parcial, que el [po]eta declara en unas breves palabras in[tr]oductorias.

«Nacimiento último» recoge poemas que [pe]rtenecen al momento, ya cumplido, de [«S]ombra del Paraíso»; recoge también [po]emas sueltos, «Retratos y dedicatorias» [y,] en suma, ciertos momentos de la crea[ci]ón del poeta *no asimilables en otros li[br]os* (precisamente por el carácter que se[ña]lábamos antes en los de Aleixandre, de [cr]eaturas poéticas con un sentido unitario [y] total). Todo ello nos ofrece piezas bellí[si]mas o ilumina facetas laterales, menos [co]nocidas, de la poesía de Aleixandre, pe[ro] no añade sustancia estrictamente nueva [a] nuestro conocimiento del poeta. Aquí [és]te se ha detenido, ha mirado atrás o en [to]rno y ha recogido mucho de lo que ha[bí]a quedado disperso al margen del des[ar]rollo central de su obra. Pero hay ade[m]ás un grupo de poemas, *conjunto solida[ri]o*, que lleva el mismo título del libro, traído desde un poema difícilmente olvidable de «Espadas como labios», cuyos tres últimos versos abren, como una aclaración de sentido, esta parte:

¿Qué nubes o qué palmas, qué besos o
*[siempreviva*s
buscan esa frente, esos ojos, ese sueño,
ese crecimiento que acabará como una
[muerte recién nacida?

Nacimiento último, es decir, muerte como nacimiento, como definitiva incorporación de la sustancia elemental. El muerto no muere, nace a la perennidad de la tierra. En la poesía de Aleixandre hay una teoría de los elementos—anchamente desenvuelta en «Sombra del Paraíso»—como la hay en Hölderlin, en Novalis o en su remota fuente griega, los «Cantos órficos». Pocos poetas han expresado como él—entre los nuestros, al menos—el poder emanante y total de la naturaleza religiosamente contemplada. Este nuevo núcleo de poemas continúa y extrema—ya se ha dicho—al poeta anterior de desbordada visión panteísta. Pero algo más ha sucedido. El mundo confuso, atiborrado de múltiples sensaciones de «Espadas como labios» sufre una definitiva clarificación y ordenación en «Sombra del Paraíso». Pero allí todavía se procedía por acumulación; por acumulación imaginativa y, como consecuenica, expresiva. Esta primera serie que abre «Nacimiento último», es absolutamente reveladora de un cambio de procedimiento. Aquí se procede por reducción y por concentración, desde el aparejo sinctáctico, menos moroso, menos detenido por continuas dilaciones, hasta la estructura total del poema, aquí siempre unidad breve—poema corto—tendente a un efecto único y no dilatado, fulminante. Así ha conseguido Aleixandre poemas como ese extraordinario «Epitafio» con que cierra la serie:

Para borrar tu nombre,
ardiente cuerpo que en la tierra aguardas
como un dios el olvido, aquí te nombro,
límite de una vida, aquí, preciso
cuerpo que ardió, no tumba: tierra libre.

. . . .

Escritos entre la terminación de «Sombra del Paraíso» y el comienzo del inédito «Historia del corazón», estos poemas son la muestra adelantada de un nuevo hito en una trayectoria que ha crecido desde el comienzo rectificándose y consumándose, haciéndose, en suma, más poesía. Los que sigan la obra de Vicente Aleixandre en las jóvenes revistas de poesía, en las que con tan buen ánimo colabora, habrán notado este cambio. Algo ha tocado su palabra: la ha hecho más sencilla y más grave. Algo ha tocado su mundo: ha convertido la desbordada y pujante visión en contemplación serena y melancólica. Un aire de estóica resignación, casi quevedesca, se ha posado ahora sobre el hombre, y a la vez, naturalmente, sobre la palabra que, como tal, lo declara.

JOSE ANGEL VALENTE.



(1) [illegible] Madrid, 1953.

poesía

DYLAN THOMAS

«Un pensador con la sangre» | 1914-1953 |

«And Death Shall have no dominion» D. T.



DYLAN Thomas ha muerto el 9 de noviembre, a la edad de treinta y nueve años. Murió siendo una figura aparte de las principales corrientes de la poesía inglesa, y, sin embargo, reconocido como uno de los más grandes poetas de nuestro tiempo.

Dylan Thomas era galés. Había nacido en 1914 en Swansea, en cuya escuela aprendió las primeras letras. Comenzó su carrera siendo periodista, actividad en la que continuó hasta el comienzo de la guerra. A la hora de alistarse fué declarado inútil por razones de salud y empezó a trabajar para la B. B. C. y el cine. Se dió a conocer así como locutor y guionista de cine y de radio. Su obra en prosa comprende varios cuentos y esa especie de autobiografía que es "Portrait of the Artist as Young Dog", uno de los más delicados y penetrantes estudios que se han escrito sobre la adolescencia. En 1934, a la edad de veinte años, publicó su primer libro de versos, "18 Poems". A éste siguió "25 Poems" (1936). En 1939, "The Map of Love", una colección de prosa y versos, y en 1946, "Death and Entrances". En 1952 aparecieron sus "Collected Poems: 1934-1952", que contienen—según sus propias palabras—"la mayoría de los poemas que he escrito y todos aquellos que quiero conservar hasta la fecha". Su obra, pues, si tenemos en cuenta la producción media de otros poetas, es relativamente escasa. Los "Collected Poems", que abarcan un período de dieciocho años, son solamente noventa. Aunque no conocemos la obra de Dylan Thomas durante el último año de su vida, todo parece indicar que la posteridad le juzgará por este volumen de ciento setenta y ocho páginas solamente.

Resulta difícil situar a Dylan Thomas en su "tiempo", sin mencionar, al menos, la total evolución de la poesía inglesa de los "twenties" y de los "thirties". Cuando se publica su primer libro de poemas, el panorama literario de Londres era confuso y complejo. Los "twenties" habían producido muchas extravagancias vanguardistas, pero de ellos había salido un poeta verdaderamente serio y profundo: T. S. Eliot. Preocupado con los males que aquejaban a la cultura contemporánea, Eliot llegó a la conclusión de que en una civilización varia y compleja como la nuestra la poesía tenía que ser forzosamente "difícil" su lenguaje "alusivo" e "indirecto". Así, pues, su poesía fué erudita, compleja e intelectual y, en el peor de los casos, un juego "conceptista" (me refiero únicamente al primer Eliot). Nada podía distar más de esto que la audaz retórica, la desbordante imaginación, la riqueza musical de Dylan Thomas.

Los jóvenes poetas de los "thirties" habían reaccionado también frente a Eliot y contra lo que llamaban su "verso esotérico y sus escondidas alusiones". Su poesía tenía que ser más "popular", puesto que pretendía ser una poesía social. Frente a una civilización decadente, estos poetas —Auden, Spender, C. Day Lewis—vuelven sus ojos hacia la política y la economía y, por tanto, sus versos se hallan dominados por preocupaciones de signo fundamentalmente social. También de estas preocupaciones permaneció alejado Dylan Thomas.

Thomas representa, pues, una reacción, no sólo contra la poesía intelectual y erudita de Eliot, sino también contra la poesía considerada como reportaje social. Sin embargo, a pesar de su singularísima concepción de la poesía, o tal vez por esto precisamente, no fué nunca un "chef d'école". Ciertamente en él tuvo origen un grupo de jóvenes escritores que se llamaron a sí mismos "el nuevo Apocalipsis" cuya actitud era hostil a Auden y a sus seguidores y tenía como fin proclamar la supremacía de la imaginación, una poesía de mitos, apoyada en la musicalidad de la palabra. Este grupo presentó a Thomas como modelo y ejemplo. Sin embargo, el poeta, a pesar de haber sido su punto de partida, nunca lo capitaneó. Se mantuvo aparte de las polémicas del mundo literario, del mismo modo que en su poesía se había mantenido en una actitud de indiferencia para la problemática de su tiempo, y al igual que en su vida diaria continuó siendo siempre un galés y no un ciudadano londinense.

¿En qué consiste su credo poético? En una nota preliminar a sus "Collected Poems" escribe: "Estos poemas con todas sus crudezas, dudas y confusiones, se han escrito por amor a los hombres y en alabanza de Dios." Thomas no es un moralizador político, sino un escudriñador del hombre, un cantor de la belleza del mundo. Trató los temas eternos de la poesía: la muerte, el amor, el sentido de la vida, pero abstraídos del momento presente. Durante la guerra escribió un hermoso y significativo poema sobre una muchacha muerta en una incursión aérea, y lo tituló: "Negativa a llorar la muerte de una niña víctima del fuego en Londres". Es decir, que en su poesía no tenía cabida la muerte como un incidente más producido por la guerra, sino tan sólo la idea desnuda de la muerte, desasida de toda propaganda circunstancial que le habría resultado odiosa. Para él mezclar en una elegía como la aludida tales elementos habría sido una especie de blasfemia. Abstrayendo estos grandes temas de toda referencia a lo inmediato temporal, Thomas estudia al hombre, precisamente por razón de su amor al hombre, no de un modo científico e intelectual, sino a través del mundo de las emociones. Era, como D. H. Lawrence, *un pensador con la sangre*.

Por otra parte, Thomas estaba inmerso en la tradición galesa del *bardo*, en la visión celta de la poesía como primitiva e inspirada y del poeta como ser profético. El verso de Thomas tiene, efectivamente, todo el acento de la profecía. "Un visionario enamorado de Dios, de la vida y de la magia de la palabra", lo ha llamado Ciryl Connally. Con sus palabras y sus metáforas, Thomas cantó la vida y cantando la vida cantó las alabanzas de Dios. Pues su religión era una especie de panteísmo, al menos en este sentido: una religión en la que Dios era la bondad de la vida, la belleza del mundo, aquello, en suma, donde "no tendrá dominio la muerte".

Edith Stiwell escribió en 1936 acerca de los "25 Poems": "Ha surgido un nuevo poeta con indudables signos de grandeza." Y Herbert Read dijo, en 1939, de "Map of Love": "Este libro contiene la poesía más absoluta que se haya escrito en nuestro tiempo." No obstante, muchos críticos atacaron al Thomas de los primeros poemas, aunque reconociendo todos que había en él una auténtica promesa. En estos primeros poemas el elemento retórico está efectivamente, exagerado, y la mayoría de ellos carecen de una línea de significación continua (frases altisonantes por el mero gusto de ser altisonantes o metáforas no hilvanadas por un tema central). Sin embargo, el borrascoso joven prodigio pasó a ser un artista más maduro y disciplinado, y en "Death and Entrances" han desaparecido ya la oscuridad y ampulosidad de los primeros poemas. Esta disciplina de sus dotes poéticas no menoscabó su energía imaginativa, ni la vitalidad y riqueza de su expresión, antes bien lo convirtió en un poeta más grande.

Ahora que ha muerto de prematura muerte, nos hacemos la inevitable y eterna pregunta: ¿qué hubiera sido si se hubiese prolongado su vida? Pero ¿qué hubieran llegado a ser Keats, Shelley o Mozart? La respuesta no está en lo que hubieran llegado a ser, sino en lo que ya eran. Dylan Thomas era ya—es, por consiguiente—un gran poeta; ha revitalizado la poesía inglesa y enriquecido su lenguaje, devolviéndonos, a la vez, una concepción poética que corríamos el riesgo de perder: *la de la poesía como creación de belleza.*

W. G. CHAPMAN

—Y NO TENDRA DOMINIO LA MUERTE—

Y no tendrá dominio la muerte.
Los desnudos muertos se confundirán
con el hombre del viento y la luna del Oeste;
ya roídos sus huesos y desaparecidos,
aún tendrán estrellas en sus manos y a sus pies;
aunque enloquezcan cuerdos serán,
aunque se hundan en el mar volverán a subir;
aunque se pierdan los amantes no se perderá el amor;
y no tendrá dominio la muerte.

Y no tendrá dominio la muerte.
Largamente, bajo los remolinos del mar
yacerán, pero no morirán con pavor;
torcidos en el potro, los tendones rasgados,
atados a la rueda, no se romperán;
en sus manos la fe se partirá en dos,
y el unicornio del mal los traspasará;
hendidas sus entrañas, no se quebrarán;
y no tendrá dominio la muerte.

Y no tendrá dominio la muerte.
Ya nunca en sus oídos gritarán las gaviotas,
ni el rompiente clamor de las olas;
donde una flor se abrió, nunca más una flor
alzará su cabeza al soplo de la lluvia;
aunque locos y muertos como clavos, martillos
serán: en las flores surgirán sus cabezas,
abiertas en la luz hasta que el sol se caiga;
y no tendrá dominio la muerte.

DYLAN THOMAS

(Versión de W. G. C.)

CONTESTA T. S. ELIOT

(Viene de la pág. 1)

—Dos años es mucho tiempo—comenté

—Es que no lo puedo hacer en menos—se diría que, al decir esto, trataba de excusarse. Me dieron ganas de consolarle: «No se preocupe, yo no lo hubiera hecho ni en dos años siquiera», pero me detuve a tiempo.

—Yo lo que procuro es que mis obras produzcan una idea distinta en la mente de cada espectador, pero siempre en torno a un núcleo fijo. Es igual que en la vida real: un suceso provoca comentarios y reacciones diversas, pero el punto de partida es el mismo en cada caso.

—Y dígame, míster Eliot—le pregunté—. ¿Escribe usted mucho y lo destruye, o bien es usted de los que escriben poco y muy de vez en cuando?

T. S. Eliot habla escogiendo mucho las palabras, pero no vacila mucho al hablar y tartamudea con frecuencia; pero no por defecto de la palabra, sino también por timidez.

—No, yo siempre he escrito muy poco; claro que destruyo cosas, pero lo que he publicado es, más o menos, cuanto he escrito. Me paso temporadas larguísimas sin tener nada que decir.

A veces, en la mitad de una explicación se detiene en seco, y uno dice: «Bueno, pues acabó de hablar», y va a hacer la siguiente pregunta cuando Eliot prosigue con la anterior, desconcertándole a uno: el silencio aquél no era más que una pausa. Entonces uno toma todos los silencios por pausas, y, sin embargo, hay algunos que no son pausas, sino silencios, lo que da lugar a situaciones muy embarazosas.

—¿Ha leído usted mucha poesía española, míster Eliot?

—No—me contestó—; apenas más que los clásicos, y eso en traducciones. El español no lo estudié nunca mucho, y créame que lo siento.

—Se lo digo porque he estado hojeando las traducciones de sus obras al español. Los «Four Quartets», por ejemplo, están muy mal traducidos. Lo percibió usted?

—Uno nunca sabe cuando se trata de lenguas extranjeras—aquí se produjo la pausa de rigor, y cuando yo, engañado por ella, iba a preguntar lo siguiente, T. S. Eliot prosiguió—: Anteayer precisamente estuve mirando traducciones mías y observé que los «Four Quartets» suenan bien en alemán y español, porque son lenguas muy duras; muy mal, sin embargo, en italiano y en francés. En francés porque la prosodia francesa es tan especial que muy pocos poemas sirven para ella. Al contrario, «Ash Wednesday» suena muy mal en español y en alemán y muy bien en italiano—aquí se animó y hasta accionó levísimamente con los brazos—. A mí la cuestión de las traducciones siempre me preocupó mucho; yo creo que publicar poesía en traducción es inútil, a menos que se ponga el texto original enfrente—se encogió de hombros—; la poesía no tiene nada, o muy poco, que ver con el significado de las palabras que el autor utiliza, y el ritmo particular a un poeta y una lengua no se puede reproducir en otra lengua por otro poeta; al menos en las lenguas más importantes la traducción debiera ir siempre acompañada del original enfrente—hizo otra pausa y me miró fugazmente—. ¿No lo cree usted así?

—Sí, yo siempre pensé lo mismo—dije—, pero dígame, ¿es ésta la razón de que haya publicado usted las traducciones de Ezra Pound con todos los textos originales?

—No—sus manos, como instintivamente, se posaron sobre las «Traducciones de Ezra Pound», recién publicadas por su editorial, y se quedaron allí durante el resto del diálogo—, no, fué idea suya; Pound no creía en las traducciones poéticas que no lleven el texto original enfrente.

—¿Cree usted que Ezra Pound es un gran poeta?

—Hombre...—aquí vaciló un rato, como buscando la palabra—, yo evito siempre que puedo el adjetivo «grande» referido a poetas. Pero le diré una cosa—su rostro se animó y sus manos volvieron a accionar—: no existe hoy en día nadie que escriba mejor poesía que la de Ezra Pound; en inglés, se entiende.

—Yo le he leído mucho, pero confieso que me resulta obscuro.

—A usted y a mí también, si me descuido—T. S. Eliot sonrió bondadosamente—. Ezra se creía menos obscuro de lo

LONDRES

que realmente era, escribía como si todo el mundo supiese tanto como él.

—¿Cuáles de sus «Cantos» considera usted los mejores?

—Los últimos, sobre todo los «Pisanos», por ejemplo, cuando habla del negro que le hizo una mesa rústica, luego cuando habla con la tristeza—hizo un ademán muy amplio—es muy poético. ¿Recuerda usted, al final, cuando habla con aquella chica italiana?

Me alegré de que hubiese mencionado este último pasaje, que es uno de mis favoritos. Al final de esta entrevista verá el lector traducidos algunos de los pasajes de Erza Pound aquí mencionados.

—Dígame, míster Eliot, ¿le gusta a usted el canto sobre la Usura?

—Sí, es de lo mejor suyo y tiene versos geniales.

—¿Está usted de acuerdo con Peter Russel, que dice que el canto de la Usura es probablemente el mejor poema escrito en inglés en el siglo XX?

T. S. Eliot vaciló un momento y bajó la cabeza pensativo:

—Sí y no—replicó—, pero esto es muy complejo de explicar.

—Y el Infierno de Ezra Pound?—le pregunté—. A mí me gusta mucho, ¿qué piensa usted de él?

—A mí no me gusta tanto—replicó—porque no tiene ternura. Ezra Pound metió en su infierno a todos los que le aburrían o a quienes él odiaba; él, por ejemplo, no hubiera podido ser condenado a su infierno, porque los pecados que en él se castigan no son los suyos.

—¿Hubiera podido Dante ir condenado al Infierno de su «Divina Comedia», cree usted?

—Sí, naturalmente; aparte de que, por ejemplo, cuando Dante habla de los pecadores, incluso de aquellos que más le repugnaban, lo hace siempre con una ternura y una humanidad extraordinarias. Cuando habla con Brunetto Latini, por ejemplo, ¿recuerda usted?—de memoria, Eliot recitó tres tercetos de «La Divina Comedia», con una pronunciación italiana muy exacta, pero muy mal acento—. Entre el infierno de Ezra Pound y el de Dante existe mucha diferencia: la de la ternura y la humanidad.

—Sin embargo, él, personalmente, era amable, me han dicho, ¿es así?

—Personalmente Ezra Pound era encantador, y hacía lo que fuese por sus amigos. Recuerdo que, hace muchos años, cuando él tenía muy poco dinero, solía invitarnos a comer a mi mujer y a mí porque se le había metido en la cabeza que estábamos mal alimentados.

—¿Piensa usted que los «Cantos» de Ezra Pound sean una epopeya?

—No, porque carecen de cohesión y no tienen un protagonista central, como Eneas, por ejemplo; esto es lo que se entiende por epopeya, ¿no? Unidad ideológica no basta para hacer epopeya, vamos, digo yo.

La conversación volvió, por Dios sabe qué recovecos, a la persona de Ezra Pound. Yo le pregunté si, según él, la poesía de Ezra Pound estaba llamada a crear escuela:

—Verá usted, la poesía joven americana de hoy en día y buena parte de la inglesa están empapadas de Ezra Pound; Ezra Pound es una excelente influencia cuando se comienza a escribir, porque su manejo del idioma es extraordinario; usted me dirá que no es bueno imitar a nadie, pero si un poeta vale, ya verá la forma de liberarse de cualquier influencia que sea cuando deje de serle útil.

—Ronald Duncan—le dije—está muy influído por Pound.

—Lo estaba—me corrigió Eliot—, ahora se está liberando. (Ronald Duncan es un poeta aun joven—no sé si de edad, pero sí literariamente—que escribe cosas imitando a Ezra Pound muy de cerca, y—también imitándole—excava en literaturas medievales y exóticas—provenzales, italianos, españoles, medievales—y en forma populares para inspirarse.)

—¿Cree usted que Ezra Pound estaba en lo cierto—le pregunté—al decir que si no se conoce la poesía provenzal no se puede entender la poesía occidental?

—No, claro que no. Esta es una de las exageraciones que tanto le gustaban. Después de todo fué él quien «descubrió» a los provenzales, cuando ya nadie se acordaba de ellos. Lo mismo con Cavalcanti, a quien alabó muy por encima de lo que realmente vale.

Ezra Pound, efectivamente, solía comenzar a «enseñar poesía» a los alumnos que le llovían de toda Europa, dándoles a leer la célebre canción de Guido Cavalcanti:

Donna mi prega perch'io voglio dire
d'un accidente
che sovente e fero

. . . .

Luego se lee la canción desapasionadamente, y, aunque muy bella, no es para tanto.

Hablamos por encima de otros poetas contemporáneos. De Siegfried Sassoon—que es uno de mis favoritos—me dijo que, probablemente, será de los que queden. «La popularidad de Siegfried Sassoon llegó a la cima después de la primera guerra mundial, con sus canciones antiguerreras, y es, sin duda, de lo mejor que tenemos en Inglaterra ahora.»

Le pregunté sobre el poeta galés Dylan Thomas, cuya poesía yo humildemente confieso ni entender ni gustarme mucho, y T. S. Eliot se resistió a dar una opinión: «Yo soy editor, ¿sabe?, y no puedo permitirme el lujo de ser crítico al mismo tiempo.» Accedió a convenir conmigo, después de mucha insistencia en que, efectivamente, la obscuridad de Dylan Thomas es en cierto modo inútil, porque no encierra profundidad ideológica y se basa puramente en sentimientos y sonidos. «Son símbolos místicos, si usted quiere; no olvide que Dylan Thomas es galés».

—Dígame, pasando a otra cosa: ¿A qué atribuye usted que la guerra haya producido más poesía patriótica buena en Francia que en Inglaterra?

—En Inglaterra ha habido poesía de guerra—contestó Eliot.

—Sí—insistí—, pero no de la calidad de la francesa.

—¿A quién se refiere usted, concretamente?

Y cité a Aragón, a Loys Masson y a Pierre Seghers, consciente de dejarme muchos más en la cartera, pero incapaz de recordarlos.

—Añada usted a Paul Eluard—apuntó.

—Verá usted—siguió al cabo de una larga pausa—; primero yo no creo que la poesía patriótica francesa sea, en sí, superior a la nuestra, o a la de cualquiera otra de los países que pasaron por la guerra, pero, si usted se empeña, podríamos buscarle razones: una de ellas es que los franceses estuvieron concentrados en Francia y vieron su país invadido; los ingleses, en cambio, lucharon en todo el mundo y su patria no fué invadida—hizo otra pausa—. Aquí hay buenos poemas sobre los bombardeos, y luego tiene usted poesía sobre la guerra en el Oriente Medio y en Africa, donde hubo poetas ingleses—al cabo de una breve pausa como indeciso y en un tono de voz lleno de encanto y modestia, añadió—: Yo mismo, el último de los «Four Quartets» es mi contribución a la guerra... a pesar de que los críticos no lo acaban de creer.

Yo me quedé desconcertado porque no recordaba el poema en cuestión; salí del paso como pude:

—Un amigo mío me dijo una vez q[...] es que los ingleses no tienen esa idea [...] la frontera que nosotros tenemos en [...] continente, y, por eso, ven la patria [...] otra forma...

—Quizá—T. S. Eliot se encogió lev[...]mente de hombros—cuando tuvim[...] fronteras, con Escocia por ejemplo, h[...]bu muy buena poesía de guerra cont[...] los escoceses, y precisamente a esos po[...]mas se les llama «Baladas de la Fro[...]tera».

Aquí técnicamente al menos, conclu[...] nuestra entrevista. Yo le pedí una fot[...]grafía, y me dí cuenta de que mi pet[...]ción le cogió de sorpresa, porque mu[...]muró que no tenía ninguna, que norma[...]mente, él no daba fotografías. Como y[...] insistiera se sacó una cartera del bol[...]llo inferior de la choqueta y rebuscó u[...] rato:

—No sé; debo tener una de carn[...] —murmuró. Efectivamente, se sacó un[...] muy pequeña, la misma que ve el lect[...] ilustrando esta entrevista.

—¿Tendría la amabilidad de firmá[...]mela?—le pedí.

Nueva sorpresa, murmullo negativo [...] rebusca por la pluma estilográfic[...] Cuando la hubo firmado yo comencé [...] ser cortés sobre seguro:

—Lamentaría que le molestase firma[...]me la fotografía; en fin, si no es co[...]tumbre suya...

—No se preocupe—me dijo dándom[...]la—si me molestase no se la daría.

Con la fotografía en el bolsillo m[...] levanté para irme:

—Una última pregunta—le dije y[...] cerca de la puerta—cuando en «Asesina[...]to en la Catedral» usted hace decir [...] coro de las mujeres de Canterbury [...] «Doblamos las ramas y sangraron, pisa[...]mos las piedras y gimieron», o algo as[...] está tomado de Dante, ¿no?

Dante es sin duda uno de sus ídolos[...] porque siempre que lo mencionan sonrí[...]

—Sí, efectivamente—contestó—, per[...] aplicado a una situación completament[...] distinta.

—¿Por qué tomó esto precisament[...] —insistí—y no otra imagen cualquiera[...]

Lo meditó un momento. Finalment[...] evitando mirarme, contestó:

—El coro es un grupo de persona[...] que hablan en un estado de excitació[...] nerviosa, casi histérico, y expresan co[...] sus palabras un estado de ánimo dete[...]minado. Algo así como la traducción [...] griego de los profetas hebreos... la ve[...]sión griega de aquellos profetas...

Aquí se detuvo, y, después de espera[...] un momento, me dí cuenta de que n[...] iba a decir más. Así pues busqué un[...] forma de concluir la cosa:

—Yo conozco a un amigo suyo—le d[...]je—; un tal Charles David Ley, que v[...]ve en España.

—¡Ah!, sí—T. S. Eliot levantó la vi[...]ta y volvió a sonreir—le conocí en Li[...]boa, hace tiempo. Es un tipo curioso.

—Sí—comenté—, uno de esos inglese[...] que están dispuestos a lo que sea por s[...] patria, menos a vivir en ella.

T. S. Eliot rompió a reír:

—That is a very shrewd remark—dij[...] acompañándome hasta la puerta.

Nos dimos la mano:

—Best Wishes—me dijo cuando y[...] salía.

Así concluyó nuestro diálogo, que du[...]ró hora y media larga, y es, probable[...]mente, uno de los más fructíferos d[...] que guardo recuerdo.

NOTA SOBRE EZRA POUND

Ezra Pound, a quien se refiere buena parte de mi entrevista con T. S. Eliot, es uno de los poetas mayores de la lengua inglesa, y ahora está en América, preso, por haber colaborado con Mussolini durante la guerra. Es americano de nacimiento y judío de origen. Vivió mucho tiempo en Inglaterra, donde fundó la escuela «Imaginista», con Richard Aldington y otros. Se especializó en lenguas románicas, y tradujo a los trovadores provenzales y a los poetas italianos del trecento, sobre todo a Guido Cavalcanti. Estudió también el chino y el japonés, y tradujo a Confucio. Fué buen crítico literario y mediano economista: publicó varios libros defendiendo las teorías económicas del fascismo italiano.

Fué maestro de T. S. Eliot, y, luego, de otros poetas menores, tales como Ronald Duncan. T. S. Eliot le envió su poema capital «The Waste Land» para que se lo corrigiera; Ezra Pound se lo devolvió después de haber censurado casi la mitad del texto, y T. S. Eliot aceptó la censura, publicando sólo lo que Ezra Pound encontró bueno en el poema. A mi pregunta de si ahora lo volvería a hacer, T. S. Eliot contestó que no. «¿Quizá porque ya no admira tanto a Pound?», insistí. «No, replico, simplemente porque tengo más sentido de la autocrítica que entonces.»

La obra fundamental de Pound es una gran epopeya en cien cantos, titulada así, «Cantos», de la que sólo se han publicado ochenta y cuatro hasta ahora. Los últimos fueron escritos en un campo de concentración en Pisa, prisionero de sus compatriotas, los yanquis. Ahora, en la cárcel, sigue trabajando, y envía sus cantos manuscritos a sus amigos de Inglaterra; T. S. Eliot posee varios. Sus poemas anteriores al comienzo de los «Cantos» están reunidos en un libro titulado «Personae»

A continuación reproduzco, en traducción, los fragmentos de que hablamos durante la entrevista, excepto el «Infierno», que es muy extenso y de difícil traducción:

El fragmento de la mesa: Ezra Pound está preso, en el campo de concentración. Un soldado negro se compadece de él, viéndole viejo y triste, y le hace una mesa con cuatro tablas, a fin de que pueda escribir:

He aquí lo que tomé del monumento.
Haec sunt fastae
bajo Taishan el catorce de julio
mientras ardía la colina al norte de Taishan
y Amber Rives moría, el final de aquel capítulo.
Véase "The Times" del veinticinco de junio
Mr. Graham el de siempre inconfundible
a caballo, las orejas saliéndole de entre la barba
y la fábrica Farfen aun intacta
música de Lillibulero
destruyeron el Adelphi.
los negros encaramándose por las paredes
a mitad de camino
y Mr. Edwards soberbio de verde y marrón
en la celda número cuatro yacente y benigno.
"No le digas a nadie
que fuí yo quien te hizo esta mesa"
La Metenamina es buena para la orina,
pero la caridad es más grande,
sobre todo cuando se usa hacia aquellos que han quebrantado
[las leyes.

El *poeta habla con la tristeza*: Aún en el campo, el poeta se dirige a la tristeza:

Inmaculada, Introibo
por aquellos que beben amargura.
Perpetua Agata Anastasia
saeculorum.
Repos donnez à cils
senza termine funge Inmaculata Regina.
Les larmes que j'ai crées m'innondent.
"Tard trés tard je t ai connue, la Tristesse.
Durante sesenta años la juventud me ha endurecido."

Esta poesía es difícil e inusitada, y T. S. Eliot mismo me ha dicho que hay pasajes oscuros incluso para él. Ezra Pound escribía utilizando la palabra que primero le venía a la mente, cualquiera que fuese el idioma, y citando siempre que venía a propósito. Todo lo que dice significa algo, y a menudo la dificultad consiste simplemente en buscar el libro de donde viene la cita o la glosa. El mérito de su poesía consiste en la atmósfera rítmica y continua y en la belleza del conjunto, sobre todo en los pasajes largos en inglés, como el de la Usura, que va a continuación:

(Del Canto XLV)

Con usura nadie tiene casa de buena piedra
cada sillar bien cortado y bien cementado
de forma que la pared pueda ser pintada al fresco,
con usura
nadie puede pintar su paraíso en la pared de su parroquia
"harpes et luthes"
... ...
con usura
no se pintan cuadros duraderos domésticos
sino que se pintan para venderlos cuanto antes,
con usura, pecado contra la naturaleza,
tu pan se amasa con trapos y sudor,
tu pan es tan duro y seco como el papel viejo,
... ...

CON USURA

la lana no viene al mercado
las ovejas no te dan sus beneficios con usura,
Usura la madrastra, usura
hace roma la aguja en los dedos de la doncella
y detiene la sabiduría del tejedor. Pietro Lombardo
no vivió de la usura
Duccio no vivió de la usura
ni tampoco Pietro della Francesa; Bellini no vivió de la usura
no vivió de la usura Fra Angélico; ni tampoco Ambrosio Praedis,
ninguna iglesia de piedra está firmada: "Adamo me fecit".
... ...
La usura enroñece el cincel
enroñece el arte y el artesano
roe el hilo en el telar
Nadie hila con oro en el modelo
el Azur tiene un cáncer: la usura
la usura mata al niño en la matriz
mata el amor de los jóvenes
trae la parálisis al lecho, yace
entre la joven esposa y el esposo

CONTRA LA NATURALEZA

Trajeron prostitutas a Eleusis
Cadáveres al banquete
con la usura.

Este poema es indudablemente buenísimo, y mucho mejor cuando se lee en inglés. No quisiera que se juzgase a Ezra Pound, aún desconocido en España, por mis traducciones, apresuradas y hechas sin la debida preparación.

JESÚS PARDO.

El "Hamlet" de Shakespeare

ANTECEDENTES Y CIRCUNSTANCIAS

SHAKESPEARE tenía veintitrés años cuando María Estuardo acabó su existencia en el patíbulo de Fotnenringnay. ¿Estuvo la bella reina escocesa en combinación con Bothweln, el hombre que hizo saltar por los aires a Darnley, segundo esposo de María, en Kirk Of Field, en los alrededores de Edimburgo? El hecho de que la reina se casase poco después del asesinato del padre de su hijo parece confirmar la terrible sospecha.

Seis o siete años después de la ejecución de la reina de Escocia aparecía en Francia, país del que María Estuardo había sido también soberana, una obra cuyo título abreviado era: "Historias trágicas de Bandello". En el quinto de los siete tomos de esta obra se encontraba, entre otras historias, la de un príncipe danés llamado Hamlet.

Durante mucho tiempo, fué costumbre calificar a François de Belleforest, que vivió de 1530 a 1585, como un escritor desprovisto de escrúpulo. Pero al igual que tantos otros juicios, éste ha tenido que ser revisado en los últimos cincuenta años. Un historiador moderno dice: "La narración de Belleforest posee altas cualidades literarias y poéticas y es un brillante ejemplo del estilo prosístico francés del Renacimiento. Este estilo, que tiene su modelo en la prosa clásica de Cicerón, pero que la llenó de un espíritu nuevo y juvenil, es la réplica literaria de la arquitectura francesa del alto Renacimiento y las mansiones y palacios a orillas del Loira y alrededor de París. El desarrollo de este estilo retórico en el arte narratorio llega no solamente a los dramas de Shakespeare, sino también a la tragedia clásica francesa de Corneille y Racine. Belleforest aparece, pues, en un punto crucial de la historia del espíritu europeo y, aunque sólo sea por esto, no merece el trato despectivo que lo presenta como un simple plagiario de Shakespeare".

Las "Historias trágicas" cruzaron pronto, en manos de cortesanos y diplomáticos, el Canal de la Mancha y fueron bien acogidas en Inglaterra. Con atención especial se solía leer una historia del quinto tomo de las "Historias trágicas" que el señor de Belleforest había extraído de la "Historia Dánica" de Saxo Gramaticus. Era la historia de un joven príncipe danés llamado Hamlet, cuyo padre, el rey Horwendil, había sido asesinado por su hermano Fengo. Parecía que el príncipe Fengo había matado al rey Horwendil en combinación con la reina Geruthe, madre de Hamlet, ya que Geruthe se convirtió después del asesinato en esposa del asesino y usurpador del trono.

Los lectores de esta terrible historia quizá recordasen la antigua fábula griega de la reina Clitennestra, que, confabulada con Egistos, había matado a su esposo el rey Agamenón. Los escritores romanos mencionan este relato muy a menudo. Pero aquello había ocurrido en tiempos muy antiguos y en pueblos herejes. No podía ocurrir entre cristianos ilustrados como los súbditos de la buena reina Isabel. ¿O podría ocurrir? ¿Cómo? ¿Quién era, en realidad, la reina Geruthe? ¿No tenía gran semejanza con la hereje papista María Estuardo, que se había casado con el asesino de su esposo y había proporcionado tantos quebraderos de cabeza a la buena "reina virgen"? Aquella perra había merecido sin duda que la reina le mandase cortar la cabeza. El propio William Shakespeare, que leyó también las "Historias trágicas" con gran interés, debió notar la semejanza de la historia de Hamlet con la tragedia de Darnley y María Estuardo.

Cuando a la muerte de Isabel, en 1603, el trono inglés quedó vacante, lo ocupó el hijo de María Estuardo, Jacobo I. Entre la multitud que le aclamaba a su entrada en Londres es muy posible que se encontrase también Shakespeare "como servidor del rey", con la vistosa túnica escarlata que llevaban todos los criados de la casa real. Jacobo, hijo único de María Estuardo, era un muchacho débil que no aprendió a andar hasta los siete años. La sangre ardiente de los Estuardo se había debilitado en él. Había nacido con una lengua deforme, que se movía en su boca como el badajo de una campana y que le dificultaba el beber. En su juventud, e incluso en su madurez, se cansaba tan fácilmente que, cuando tenía que pasar un rato de pie, se apoyaba en los hombros de sus favoritos. Sabía contar historias extraordinariamente divertidas, pero su expresión triste no



Una reciente versión de «Hamlet» en Londres.

cuchaban no se atrevían a reír. Su extraña manera de andar, su barba poco poblada, sus ojos saltones y su mala pronunciación del inglés le hicieron impopular entre sus súbditos, que tenían formada una idea muy distinta de lo que era un rey. Jacobo era un hombre testarudo; no se dejó convencer para cambiar su extraño tocado (un sombrero alto y oscuro) por otro más moderno. Cuando quería, sabía adoptar una expresión majestuosa, pero le faltaba la verdadera apostura real, la desenvoltura de que Isabel solía hacer gala en los momentos importantes.

Tímido por naturaleza, tenía, sin embargo, una alta opinión de sí mismo, de su casa, de su rango y de su misión. Creía que la casa de Tudor estaba llamada a dominar no sólo sobre Escocia, sino sobre todas las islas inglesas. Cuando sus derechos reales fueron discutidos, la cuidada educación que había recibido le permitió defenderlos en un documentado escrito. La teoría de la corona, que él había introducido en Escocia, la subordinaba hábilmente con la concepción eclesiástica de la realeza contenida en el octavo capítulo del primer libro del profeta Samuel. Como introducción a este escrito, el rey, por lo general tan tímido, compuso un soneto que recomendó encarecidamente a su hijo leyese antes de su viaje a Inglaterra.

Jacobo era timorato. El espectáculo del acero desnudo, de la espada desenvainada, le repugnaba. Él que no ama las espadas, detesta la guerra. Jacobo la detestaba. Su espíritu temeroso le hacía precavido. Era además testarudo, mordaz y egocéntrico. Sólo una vez se manifestó en él la sangre de los Estuardo, cuando fué en persona a reclamar a Noruega a su esposa Ana, hija del rey de aquel país, a quien llevó consigo a Edimburgo. Sin embargo, su sangre volvió a enfriarse. Alejado de su esposa, el rey vivía en el círculo de sus favoritos, ninguno de los cuales era un hombre de guerra.

Cuando María Estuardo fué decapitada, su hijo, que no la conocía, era un joven de veinte años. ¿No habría podido hacer más de lo que hizo para salvar a su madre de la muerte? "¡Ahora yo soy el único rey"!, dijo cuando le dieron la noticia de la ejecución. ¿Había deseado tanto el ser el único rey? ¿Y había llegado ya a la meta de sus deseos? A la muerte de su madre, Jacobo no quiso renunciar ni a sus ordinarias partidas de caza, de tal forma que el canciller se avergonzó de que el rey no demostrase más duelo.

Jacobo tenía en común con su predecesora Isabel el espíritu de frío cálculo, la insensibilidad, la afición a los pactos e intrigas y la repugnancia a tomar decisiones importantes. ¿A qué se debía

gre degenerada o a su falta de fuerza de voluntad?

El Estuardo era demasiado listo para prestar crédito a las diabólicas afirmaciones de la reina Isabel, según las cuales la ejecución de María Estuardo había sido "un desgraciado accidente que se ha producido contra mi voluntad". Sin embargo, pronto trató de aprovechar esta actitud. Isabel era culpable y lo sabía. Tuvo que indemnizar al rey escocés por la muerte de su madre con grandes extensiones de tierra en el norte de Inglaterra y con la designación como heredero de la corona inglesa.

Aunque el rey era en general tímido y cauto, no mostraba ninguna aversión por los placeres y la disipación, con gran disgusto de los puritanos ingleses. El 29 de mayo de 1603 se concedió una real licencia al grupo de comediantes a que pertenecía Shakespeare para ejercer su arte y "representar comedias, tragedias, acciones de estado, entremeses, moralejas, pastorales y toda clase de otras obras que tengan ya estudiadas o puedan estudiar en el futuro, tanto para esparcimiento de nuestros amados súbditos, como para nuestra propia diversión y entretenimiento". En la misma licencia se concedía al grupo de comediantes el título de "real", de tal forma que los actores podían llamarse "Kings servants" o criados del rey. Parece que Shakespeare era más estimado en la corte de Jacobo I como autor teatral que como actor. De las trece obras que los "servidores del rey" representaron ante éste en el año 1604, doce por lo menos eran de Shakespeare. En el día de Navidad del año 1606 se representó en la corte "El Rey Lear". Una antigua tradición afirma que Jacobo I, para demostrar su admiración después del estreno de "Macbeth" que presenció en Escocia, escribió al autor una carta, de su puño y letra, en la que se afirmaba que el argumento correspondía a un episodio de la historia de la casa real de Escocia.

En el año 1602 se estrenó en Londres "La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca", de William Shakespeare. El papel de protagonista fué desempeñado por el genial Purbadge, y el propio Shakespeare representó el espíritu del padre de Hamlet. El argumento de esta tragedia lo había sacado Shakespeare de la narración dramática de "Las historias trágicas" de François Belleforest, cuya lectura debió causarle una gran impresión.

Ya en el año 1589 se había representado en un teatro inglés una tragedia titulada "Hamlet", cuyo argumento había sido igualmente tomado por el desconocido autor de la crónica de François de Belleforest. Como autor de esta tragedia que se ha perdido señalan algunos eruditos a Thomas Kyd, quien la habría escrito entre 1586 y 1590. Quizá fuese esta tragedia la obra que Henslow representó en junio de 1594 en Newington Bugts.

Shakespeare debió escribir la primera versión de su tragedia "Hamlet, el príncipe de Dinamarca", en el año 1603, y la segunda en 1604. ¿Era idéntica alguna de estas versiones de Shakespeare a la obra que los comediantes del Lord Chamberan representaron el 22 de julio de 1602 bajo el título "La venganza de Hamlet, príncipe de Dinamarca"? Todos sabemos que Shakespeare se sirvió de un argumento ya terminado, al que no hizo más que dar forma. Después del Hamlet de Shakespeare no vuelve a haber otro Hamlet, lo mismo que ningún Don Juan ha sucedido al de Mozart.

Resumiendo lo dicho, podemos aprobar lo que el nuevo crítico ya citado de François de Belleforest escribe sobre las "Historias trágicas": "Shakespeare y sus espectadores pensaron sin duda, en los primeros años del siglo, cuando Jacobo subió al trono inglés, que la madre de Hamlet era María Estuardo, y Hamlet, el impenetrable pretendiente escocés y rey de Inglaterra".

Pero sería interesante saber si Jacobo I vió no sólo "Macbeth" y el "Rey Lear", sino también "Hamlet". Seguramente no habría reconocido como suyos los rasgos que Shakespeare tomó de su carácter para retratar al príncipe danés y apenas si habría felicitado a su genial dramaturgo y poeta por la obra. En efecto, en la figura del triste y apático príncipe, Shakespeare anticipó con maravillosa seguridad un tipo que sólo los siglos posteriores podrían producir y comprender. Esta clase de profecías es un privilegio del genio, que se hace con ello fatídico. El decadente sucesor de Shakespeare tiene razón cuando escribe que a veces la naturaleza copia al arte. Sólo se olvidó añadir que ambas, la naturaleza y el arte, obedecen a una tercera potencia que para nosotros es indefinible.

VICTOR VITTKOWSKI

EXPOSICION DEL LIBRO FILIPINO

Incunables en siete idiomas, con caracteres latinos, chinos, tagalos, visayos e ilocanos



Vista parcial de la Exposición.

Diversas muestras de la actividad filipina en las artes y en las ciencias: tipografía, grabado, pintura, escultura, etc., han estado representadas en esta Exposición.

De la serie de incunables es necesario destacar dos: "El Triunfo del Santo Rosario" y "Orden de Santo Domingo en los Reynos del Japón", por el P. Francisco Carrero, Vicario de Binodoc y Ministro del Santo Evangelio, en las lenguas china, tagala y cagayana, impreso en Manila en el Colegio de Santo Tomás de Aquino, por Thomas Pimpin, año de 1626. El otro es la "Historia de la Provincia del Santo Rosario de la Orden de Predicadores en Filipinas, Japón y China", por el Rvdmo. Fray Diego de Aduarte, Obispo de la Nueva Segovia, impresa en Manila, en el Colegio de Santo Tomás, por Luis Beltrán, año de 1640. De estos libros, como de las "Ordenaciones para la provincia del Santísimo Rosario de Filipinas", de 1604, se podría decir con el dominicano Fr. Antonio de Remesal el año 1619: "Estas ordenaciones vi impresas con tan buenos caracteres y tan corregidas, como en Roma o León de Francia."

Y a propósito del segundo ejemplar, procedente de la Biblioteca Nacional de Madrid, tendremos que convenir—dada la escasez de medios con que se contaba entonces—que es, como dice Retana, "el volumen más considerable y mejor hecho, tipográficamente hablando, publicado en Filipinas en el siglo XVII".

En lingüística, así como en arte, gramática y vocabularios, podemos ver igualmente cómo los religiosos de distintas Ordenes han volcado su actividad. De los expuestos sólo citaré el Vocabulario Español - Tagalog y Tagalog-Español de los PP. Noceda y Sanlúcar.

En catequesis podemos apreciar la ingente labor de los misioneros españoles, cuando llegamos a saber que se han editado hasta cien catecismos diferentes de la Doctrina Cristiana.

En la fase científica se destacan dos obras capitales: "La flora de Filipinas", del agustino Fr. Manuel Blanco—en su tercera edición, verdaderamente monumental—y el "Catálogo de toda la fauna de Filipinas", del dominico Fr. Casto de Elera.

A D. Wenceslao E. Retana, ilustre bibliógrafo español y gran filipinista, debemos el poder contar hoy con un cuerpo de impresos salidos de la primitiva imprenta de los Padres Dominicos, que, por lo esmerado de su impresión, por la variedad de lenguajes en que se han editado y por el valor que han adquirido en el mercado mundial, pueden compararse y competir, a veces con ventaja, con los primeros impresos salidos de la primitiva prensa de Maguncia. Su carácter y su contexto na autorizan a afirmar que la primitiva imprenta de la casi cuatricentenaria Real y Pontificia Universidad de Santo Tomás fué, desde sus comienzos, la primera poliglota del mundo—fuera de la del Vaticano—y la más antigua de Oriente. Ni que decir tiene que la primitiva imprenta filipina era una reinvención de la xilografía china, pues habiendo varias colonias chinas establecidas en el país—la más numerosa en Manila—, es natural que trajeran consigo los elementos esenciales para el ejercicio de sus respectivos oficios. Siendo la imprenta de método xilográfico conocida en China desde la más remota antigüedad, nada de extraño hay en el hecho de que haya sido importada o traída a Filipinas por los súbditos del antiguo Celeste Imperio. Esto es, efectivamente, lo que confirma la Historia.

La Doctrina Cristiana en Lengua China, impresa en Parian, de Manila, por Keng Yong, chino, sin indicación de fecha alguna, que se encuentra actualmente en la Biblioteca del Vaticano, se nos antoja que fué impreso anterior a la hispano-tagala de 1593 — hoy en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos—y a la hispano-china, que perteneció a la Biblioteca Americano-Filipina del bibliógrafo español D. Antonio Braiño, recientemente fallecido, y que ha desaparecido después de su muerte. En el año 1935, con ocasión del X Congreso Internacional de Historia de la Medicina, tuve ocasión de relacionarme en Madrid con el señor Braiño, que me mostró el ejemplar como una de sus más preciadas joyas bibliográficas. Tenía editados hasta entonces tres raros ejemplares de su incomparable Colección Ultramarina, siendo uno de ellos el manuscrito de don Pedro Andrés de Castro, "/Ortografía y Reglas de la Lengua Talog/ acomodadas a sus/ propios caracteres/ reproducción del Ms./ ordenada por/ Antonio Graiño/ según el ejemplar de su Colección Hispano-Ultra-
marina/ Madrid/ Librería General
Victoriano Suárez/ Preciados
1930." El original Ms. lleva fecha
Manila, 1776.

Después de la portada viene la
dicatoria, encabezada por un escu
nobiliario que dice así: "A la m
clara/ y muy expectable se/ñora I
ña María Mag/dalena de Pazis, S
man del Pueblo y Cabecera de Bu
can señora/ de la Casa de Lacan
la/ Capitana de Dalagas."

El hecho de que el escudo oste
ra la corona de un marquesado
siendo esa señora descendiente di
ta de los antiguos reyezuelos de T
do y Mayniba, hace suponer que
Estado español, en recompensa
apoyo prestado por aquéllos desde
tiempos de Legazpi, haya premia
sus servicios con un título de nob
za. Las guerras, los incendios, la h
medad, los termites, los roedores
nuestra propia indiferencia han da
al traste con los documentos acr
tativos y hay que buscarlos en
antiguos legajos españoles de la Pe
ínsula para restablecer estos hec
históricos, como acaba de hacerlo
el apellido *Quirino* D. José Ma
Bremón Sánchez (*La Opinión*, 28
agosto de 1952, pág. 9).

La desaparición del ejemplar a
muerte del señor Graiño ha hec
dudar a algunos bibliógrafos e h
toriadores filipinos de la existen
de dicho incunable. Recordamos pe
fectamente sus características tip
gráficas. El tamaño en cuarto
igual al del *Arte y Reglas de la Le*
gua Tagala, del P. Francisco Blan
de San José. Ostenta, como éste, u
portada con el escudo dominica
ocupando como cuatro quintas pa
tes de la página y dando como au
al P. Domingo de Nieva, O. O., pr
del convento de Manila. El impres
fué el chino converso D. Juan
Vera, que tenía licencia de impresi
en San Gabriel de Binodoc, en 15
El texto, según algunas páginas q
hemos podido examinar, está en



...es chinos y latinos, a dos co-...as. Es de esperar que algún día ...elva a hallar este precioso in-...ble filipino.

L... orígenes de la imprenta en Fi-...as se van aclarando cada vez ...Cuando en 1894 Retana tuvo la ...e de encontrar en el Archivo ...ral de Indias, de Sevilla, la car-...l Gobernador General D. Pérez ...ez Dasmariñas, dirigida al Rey ...Felipe II, fechada en Manila en ...e junio de 1593, no se conocía ...ningún impreso salido de las ...sas filipinas anterior al citado ...*y Reglas de la Lengua Tagala*, ...se imprimió a la vez que el *Li-...g Paga aralang mang mga Ta-...mang uicang Castilla* (*Libro en ...aprenden los tagalos la lengua ...llana*). En esa carta, Dasmariñas ...rtía al Rey que, por imperiosa ...sidad, tuvo que dar licencia para ...se pudieran imprimir dos impor-...es obras para la pronta y com-...evangelización de las islas: la ...rina Cristiana Hispanotagala y ...octrina Cristiana China.

... daba como cosa cierta por la ...ralidad de los filipinistas, tanto ...vos como extranjeros, que la im-...ta en Filipinas comienza con la ...icación del *Arte*, del P. Blancas ...San José, y el *Librong*, de Pimpín. ...eso tuvieron presente este hecho ...tórico-bibliográfico cuando en ..., con un año de retraso, se cele-...en Manila el Tercer Centenario ...la Imprenta en Filipinas, organi-...dose una exposición de libros, pe-...icos y revistas filipinas, en la ...l se destacaron como buenos or-...izadores los señores D. Mariano ...ce, D. Epifanio de los Santos ...stóbal y D. Jaime C. de Veyra. ...esta ocasión también se celebró ...concurso bibliográfico sobre "Orí-...es de la imprenta en Filipinas", ...endo galardonado con el premio ...mil pesos en metálico el filipinis-...español D. Wenceslao E. Retana. ...la obra premiada, el sabio espa-..., con pruebas irrecusables, sienta ...conclusión de la originalidad de ...imprenta tipográfica en Filipinas, ...ido a los esfuerzos de un insigne ...minico, el P. Francisco Blancas de ...José, que contó con la ayuda ...az del chino converso D. Juan de ...a. Antes de cerrarse el concurso, ...señor Retana descubría en la Bi-...oteca Imperial de Viena un incu-...ble filipino de 1606, "Memorial de ...vida cristiana", en lengua china, ...bido a la docta pluma del gran si-...ogo dominicano P. Domingo Nie-... al que nos hemos referido antes. ...os más tarde, en 1935, el P. Miguel ...ga, S. J., entonces Director del ...servatorio Meteorológico de Mani-...trajo de Europa, por encargo de ...n Teodoro M. Calaw, Director de ...Biblioteca Nacional, sendas copias ...ográficas de este libro, de interés ...pital para los primeros conversos ...inos.

Después tenemos que registrar otro ...unfo de la bibliografía filipina con ...hallazgo en 1604 de las *Ordinatio-...s Generales* de los Padres Domini-...s. El año de 1946 queda marcado ...n piedra blanca en los anales de ...bibliografía hispano-filipina, pues ...ese año se descubría la *Doctrina ...istiana hispano-tagala* de 1593, y ...co después, en 1947, salía de las ...prentas de Filadelfia la edición ...csímil de este famoso libro. El ori-...nal se conserva en la Biblioteca del ...ngreso de los Estados Unidos. Fué ...contrado por un adinerado neo-...rkino en poder de un librero de ...rís, de quien lo adquirió, descono-...éndose la cuantía de su inversión, ...a su regreso a los Estados Unidos ...donó con el ejemplar de las *Ordi-...ciones* a dicha Biblioteca del Con-...eso. Tras una introducción redac-...da concienzudamente por el señor ...lwin Wolf, en la que se estudia el ...emplar en lo físico y en su conte-...do, se hacen algunas observaciones ...inadas sobre las primeras impren-...s filipinas. Estas publicaciones nos ...recen los primeros impresos filipi-

nos xilográficos y tipográficos, faltando solamente las *Excelencias del Rosario*, del propio P. Blancas, cuya primera impresión tipográfica ha resistido hasta ahora las pesquisas de un ejército de libreros, bibliófilos y bibliógrafos.

Como queda indicado anteriormente, Retana, en vista del desarrollo tardío de la imprenta en Filipinas, tuvo que ingeniar una clasificación *sui generis*, en la que Tomás Pimpín figura como impresor o como regente de varias imprentas desde 1610 hasta 1640. Desde luego, aquí ya se incluyen los xilográficos de 1593 y los tipográficos de 1604 y 1606. Por cierto que la impresión de la *Historia de la Provincia del Santísimo Rosario de Filipinas*, por Fr. Diego de Duarte, O. P., es digno remate de la serie. Es ésta una verdadera joya de la bibliografía filipina.

Retana cataloga en total ciento ocho incunables, de los que treinta y cuatro se conocían *de visu*, la mayoría salidos de la primitiva imprenta de Santo Tomás, y de los que conceptuamos de capital importancia todos los que se refieren a la cultura general y la predicación del Evangelio.

A los incunables enumerados y descritos por Retana y a los que se hallan en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y en la del Vaticano hay que añadir los recientemente exhumados en los archivos de la provincia del Santísimo Rosario de Filipinas y de la Universidad de Santo Tomás, por el que fué archivero y director de la imprenta de la Universidad, P. Jesús Gayo, O. P.

Haciendo un somero análisis de las obras publicadas de 1593 a 1640, es decir, durante el ciclo de los incunables, comprobamos que se han usado siete idiomas: el español, el tagalo, el chino, el ilocano, el japonés, el latín y el visayo. De paso, debemos recordar que se ha hecho uso de los caracteres latinos, chinos, tagalos, visayos e ilocanos. En cuanto a las materias tratadas, son fundamentalmente religiosas, lingüísticas, históricas y legislativas, predominando —dado el carácter de la conquista— lo religioso y lo lingüístico, lo cual supone para la imprenta un personal competente e ilustrado y un público lector de diversas lenguas. La primitiva imprenta de Santo Tomás fué, pues, la primera políglota del Extremo Oriente. Durante el siglo XVI y durante mucho tiempo después, su influencia ha sido decisiva sobre la religión, las costumbres, la cultura y el progreso del pueblo filipino.

JOSÉ BANTUNG.



Uno de los atlas que se muestran en la Exposición.

NUESTRO CINE NECESITA OFICIO

Unos meses de convivencia con los técnicos del cinema francés y muchas semanas de trabajo en los estudios de París, nos han reafirmado en nuestra vieja convicción de que el cine español, muchos de los que integran la parte técnica del cine español, carecen de oficio.

No es sólo tópico la existencia en nuestro cine de eso que se llama improvisación. Por desgracia, los cuadros técnicos, los equipos cinematográficos nuestros, están compuestos, en su mayor parte, por gentes que han caído sobre esta industria-arte para ganarse la vida, para divertirse o para bullir de una u otra forma y con cierta facilidad. Muchos años de tradición cinematográfica — y traemos, una vez más, a colación este dato, pues siempre se intenta olvidar nuestra ancianidad "industrial" — no han conseguido formar, en muchos casos, especialistas, profesionales, en el más riguroso concepto de la palabra. Son pocos los técnicos que han venido al cine con un criterio claro sobre él. Pocos los que demuestran un interés verdadero en ganarse el pan profesionalmente; es decir, de igual manera, con el mismo sentido responsable, a como lo hacen el médico, el arquitecto o el ingeniero.

No es caer en el papanatismo —y si, en cambio, es combatir al siempre nefasto chauvinismo — señalar cómo en Francia —e, incluso, cuando hacen malas películas— desde el obrero del puente eléctrico hasta el técnico que dirige el film, una conciencia profesional invade sus ocho horas de trabajo. Allí se improvisa poco, cada uno está pendiente casi exclusivamente de su papel en la película, de lo que representa—sonido, cámara, dirección, etc.—en la totalidad de ese trabajo colectivo, de equipo, que constituye el cinema. Las razones del porqué esta conciencia profesional en el extranjero no sólo son económicas. No son sólo razones impuestas por una buena situación material riqueza de medios, buenos utillajes, etc. . Fundamentalmente, son razones derivadas de ese sentido de oficio, de profesión que impregnan a todos y a cada uno de los elementos técnicos que constituyen los equipos de fuera.

No es suficiente, ni mucho menos, que nuestro Instituto (I. I. E. C.) entregue, mejor o peor, algunos técnicos al cabo de los años. No es suficiente para un técnico el haber intervenido en cien películas. Es preciso, además, que exista un clima profesional, un afán de superación, un oficio del oficio, que logren que la profesión técnica cinematográfica sea tan eficaz, tan seria, tan profunda, como es la del ingeniero o la del artesano menos industrializado.

Estamos convencidos de que para lograr ese oficio, que nos falta, tienen que venir muchas cosas innovadoras. Tal vez la más importante sea la creación de una generación cinematográfica que, independientemente, sin trabas, intente demostrar que el cinema es una industria y un arte. Para lo cual nos faltan, por ahora, técnicos y nos sobran, en demasía, improvisadores. Hay que lograr que fulanito de tal sea de profesión técnico de cine y que menganito de tal no pueda decir eso de "pues yo estoy en el cine..., gano mucho y es muy divertido".

R. MUÑOZ SUAY

CINE EN RELIEVE



Por JUAN GARCIA ATIENZA

HAN comenzado a aparecer en las pantallas españolas las primeras películas producidas con los recientes métodos de cine estereoscópico, y en los Estados Unidos las casas productoras no dan descanso para nuevos experimentos. Mr. Sharmoy y un ejército de técnicos especializados trabajan sin cesar, e incluso un veterano del cine mudo, Cecil B. de Mille, suspende durante un año el rodaje de la nueva versión de uno de sus antiguos éxitos, "Los diez mandamientos" en espera de que se aclare la situación recientemente presentada al séptimo arte. El público, por su parte, llena las salas de espectáculos, se coloca las gafas polarizadoras y emite juicios más o menos optimistas ante las mediocres producciones que se le presentan.

La situación para la crítica es peliaguda. Ignoran los críticos—como todo el mundo—si se encuentran ante un experimento intrascendente o si, por el contrario, se hallan ante una revolución tan importante como la que se presentó hacia 1927 y 1928 con la aparición de la banda sonora. En aquel tiempo, muchos críticos escépticos se pisaron los dedos al declarar abiertamente que el cine sonoro (o hablado) no tenía ninguna importancia. Los críticos actuales temen lanzar las mismas afirmaciones categóricas y se mantienen, por regla general, dentro de un discreto escepticismo. En la mayor parte de las críticas se encuentra un afán por restar importancia al experimento estereoscópico, un querer sonreír desdeñosos ante las películas proyectadas y por proyectar; un dejar timoratamente de lado esa realidad, que podrá ser en el futuro decisiva o no para el desenvolvimiento cinematográfico, pero que indudablemente plantea problemas técnicos y estéticos que no se pueden pasar por alto.

En el número 8 de la revista OTRO CINE, el prestigioso crítico José Paláu lanza también su filípica contra el cine estereoscópico en su habitual sección "La lección del momento"

Después de afirmar con mucha razón que "toda apreciación dogmática acerca de su valor y alcance, formulada sobre la base de las primeras experiencias, ha de considerarse imprudente por lo que tiene de prematura", dice textualmente en un párrafo anterior:

"Lo que parece incuestionable es que la introducción del relieve no va a modificar las cosas tanto como la introducción del sonido, el cual vino a cambiar profundamente la estructura de las películas. De manera particular el recurso de la palabra alteró notablemente la anterior morfología de las películas, al propio tiempo que dilataba extraordinariamente el campo de sus posibilidades. En cambio, no parece que la tercera dimensión tenga que provocar una revolución de la misma naturaleza e importancia."

Vayamos por partes. Pensemos que se descubre ese método ideal de cine tridimensional según el cual no hace falta modificar los locales cinematográficos, ni son necesarios nuevos equipos de proyectores, instalación especial o gafas polarizadoras, ni ninguno de esos inconvenientes que el público soporta por tratarse de la primera vez, como suele decirse, pero que —sobre todo lo de las gafas—rechazaría si se le tuviese que presentar continuamente. Imaginemos que ese nuevo descubrimiento alemán de un objetivo que, adaptado al proyector normal, logra el relieve de las películas sin necesidad de ningún otro aditamento, tomase incremento positivo. Imaginemos, en fin, el caso ideal de que el cine en relieve se implantase definitivamente en las pantallas mundiales. ¿Sería efectivamente, como dice el señor Paláu, esa revolución mucho menos trascendente de lo que fué la del cine sonoro? El cine es el arte de la imagen visual y la introducción del sonoro implicó un aditamento — importantísimo, pero aditamento—del sonido a la imagen. Cambiaron entonces normas técnicas y estéticas, se tergiversó por algún tiempo el concepto cinematográfico. En fin, de todos es conocido el proceso inicial del cine sonoro y sería inútil volver sobre él.

Ahora nos encontramos ante un fenómeno que, muy lejos de ser un aditamento más o menos importante a la imagen, es una modificación de la imagen misma. Y, siendo una modificación de la imagen, tiene que influir de un modo decisivo en el rodaje de los films. Recordemos que el tomavistas no cambió con la introducción del sonido, ni cambiaron los factores técnicos inherentes a ella. Ahora tendría que ser distinto, si el cine en relieve lograse su primacía.

Echemos un ligero vistazo a los decorados. Actualmente es una generalización el uso de forillos pintados, de ampliaciones fotográficas, de las transparencias y de las maquetas. Pues bien: ninguno de estos efectos podría ya ser utilizado en el cine tridimensional. No cabría la construcción de una maqueta que supliera la parte alta de un decorado monumental. La pantalla plana la admite y consigue con ella efectos insospechados. La pantalla estereoscópica tendría que rechazar este método y otros similares de simplificar la construcción de decorados y disminuir así el costo de los mismos. La pantalla estereoscópica acusaría cualquier elemento plano y cualquier falta perspectiva real. ¿Carece esto de i[...] portancia fundamental desde el pu[...]to de vista técnico?

Pero nos interesa más el aspec[...] estético del cine. Al menos, h[...] dos elementos fundamentales dign[...] de destacarse y cuya importancia [...]tética—léase también técnica—se [...] de alterar totalmente si el proce[...]miento estereoscópico se implanta [...] un modo definitivo. Me refiero co[...]cretamente a la fotografía y al mo[...]taje.

La fotografía—con todo su acom[...]pañamiento de iluminación, de filtr[...] etcétera—tendrá que reunir condici[...]nes especialísimas para que el relie[...] adquiera una importancia cinemat[...]gráfica. En primer lugar, la difusi[...] de los segundos términos queda[...] sustituída—como ocurre en la visi[...] normal del hombre—por un desd[...]blamiento de la imagen óptica, [...] modo que, estando la concentraci[...] de los ojos fija en un punto dete[...]minado, los objetos colocados delan[...] o detrás de ese punto aparecen d[...]bles ante nuestra vista. Consecue[...]cia cinematográfica: implantación d[...]finitiva de los objetivos de áng[...] normal (33 a 35 mm.) y desaparici[...] probable de los grandes angulares [...] sobre todo, de los teleobjetivos (i[...]cluyendo el transfocátor). Implant[...]ción de la técnica de iluminación e[...]pleada por Gregg Toland, gracias [...] la cual se consigue una profundid[...] de foco mucho más amplia. Del mi[...]mo modo se alterará la función [...] los filtros, puesto que, gracias a ell[...] será posible definir mucho más co[...]cretamente los distintos puntos [...] perspectiva, función que no han t[...]nido hasta el presente.

Veamos ahora la cuestión del mo[...]taje. El montaje de la época muda d[...] cine revestía mucha mayor importa[...]cia en una película, puesto que, m[...]chas veces, era él el que lograba acl[...]rar alguna escena sin necesidad de [...] carteles explicativos. Al aparecer [...] cine sonoro, muchos efectos de mo[...]taje perdieron su razón de existir [...] se sustituyeron por otros de nece[...]dad apremiante: el campo y contr[...]campo, por ejemplo, ahora impues[...] por el diálogo. En muchas pelícu[...] que ahora hemos admirado, el mo[...]taje reviste una importancia rela[...]vamente secundaria, al lado de la e[...]presividad de la toma de vistas, [...] ángulo o del encuadre. Con la i[...]plantación del cine en relieve—si e[...] implantación se lleva a efecto [...] modo definitivo—habrá una cuesti[...] perentoria a resolver, que ya se [...] patentizado en estos primeros ens[...]yos. Se trata de que la vista tie[...] que acomodarse a cada cambio [...] plano, originando un esfuerzo mol[...]to para el espectador. Desde un pl[...]no general a un primer plano, el á[...]gulo de la visión concentrado camb[...] perceptiblemente y de un modo bru[...]co, así es que los ojos tienen que bu[...]car inmediatamente el nuevo ángu[...] que se les presenta, existiendo ent[...] tanto una fracción de tiempo en q[...] las imágenes se ven separadas. El [...]pectador necesita contemplar la p[...]lícula—como cualquier otra cosa [...] su mundo cotidiano—sin tener q[...] forzar su inteligencia o sus sentid[...] para apreciarla. Podemos sentar [...] conclusión de que la estética del mo[...]taje sufre un cambio inmenso con [...] visión estereoscópica, cambio muc[...] más importante, desde luego, que [...] originado a raíz de la implantaci[...] del cine hablado. Tal vez—es una s[...]gerencia gratuita, pero no carente [...] fundamento—sea necesaria la gen[...]ralización de lo que fué en Hitchco[...] tan sólo un experimento debido a [...] afición por el "más difícil todavía[...] me refiero concretamente a su fi[...] "La soga", no conocido en Españ[...] donde resolvió la acción en diez ún[...]cos planos de diez minutos de dur[...]ción cada uno. Este podría ser, [...] vez, el único modo de presentar [...] espectador las películas en relieve [...] un futuro que puede ser próxim[...] Imaginemos lo que significa, en [...] campo puramente de producci[...] —crematístico—el gasto produci[...] por las distintas tomas de un mism[...] plano.

Y esto es sólo una parte de [...] modificaciones estéticas y técnic[...] que el relieve puede llegar a impon[...] si definitivamente logra implantar[...] en el lugar del cine plano. ¿Se pue[...] seguir creyendo que el relieve, de s[...]guir su avance, no va a modificar [...] cosas tanto como la introducción [...] sonido?

cine

"CARTA A PARIS"

e J. A. JIMENEZ-ARNAU

plicado el criterio comparati- y de relativismo—en el teatro ulta más forzoso emplearlo en ningún otro género—, comedia de Jiménez-Arnáu a me parece buena. Creo que superior como obra teatral "Murió hace quince años", obtuvo el premio Lope de ya. La reciente me parece bién una de las mejores es- nadas estos últimos años. La tica anduvo dividida, como natural, y leyéndola es difí- saber a qué atenerse. Algún mentarista hizo hincapié en rtas peculiaridades de cons- cción — que son también de cepción, pues en una obra raria nada se da aislado—, nsiderándolas graves defec- , pero que a mí me parecen es. Es verdad que se abusa los cuadros sucesivos y al- nantes, pero se trata de un oblema mínimo de recortar unas escenas.

En general, lo que se nos enta—y empleo este término por asimilación a la novela, mo algunos han querido ver, biendo novelista al autor , no porque siempre se nos na- a algo—se nos presenta inte- sante: el ansia de paternidad un hombre que, al no tener jo en el matrimonio, lo busca era. Se nos expone el proceso ralelo de dos parejas: una nyugal y otra extraconyugal. divide la escena en dos par- s y en cuadros sucesivos, un nto insistidos e innecesaria- ente alargados, se muestra la tuación de ambas parejas. La na quiere hijos sin lograrlo, la ra va a tener el hijo que no usca. La que puede ser ma- re, mujer humilde y aventu- era, al creerse abandonada sen- mentalmente por su amante, refiere que no nazca el hijo. sto da lugar a una situación ensa y de bastante valentía ramática.

En el segundo acto culmina sta tensión que a mí me pa- ece bien llevada, pese a la len- itud expositiva del primero. Es- alla en una escena donde la mujer declara a su amante de hora, que fué gran amigo del tro ya muerto, que no puede ener hijos a causa de una gra- e operación sufrida. Y ante el esencanto del hombre, que no buscaba en ella sino la madre, a mujer le increpa y le arroja. as reacciones de este persona- e, interpretado por María As- uerino, a mí me han traído alguna buena reminiscencia gal- losiana.

Lo que se llama el argumento no demuestra nada, porque el argumento lo es todo, hasta la frase más insignificante. Pero alguna idea hay que dar sobre a obra comentada, pues todas las demás expresiones críticas resultan muy ambiguas y pue- den aplicarse a las cosas más diversas y opuestas. Y así de la comedia de Jiménez-Arnáu he oído y leído opiniones de todos los gustos, incluso oponerla obras claramente inferiores para mí.

Los estrenos en Madrid van adquiriendo categoría social y pasión teatral—no la llamare- mos intelectual — y el Alcázar estaba lleno de un público don- de se mezclaban personas ofi- ciales, críticos, periodistas, da- mas elegantes... Yo creo que "Carta a París" satisfizo, salvo algunos discrepantes que es na- tural que haya. El final de la comedia es un poco rosa, pero aquí y allí hay anotaciones de la realidad de cierto vigor. La interpretación fué buena y es justo mencionar a E. Diosdado, M. Asquerino, N. Fernández, A. Prieto... La labor de Cayeta- no Luca de Tena fué muy me- ritoria.

E. GARCIA-LUENGO

teatro

"SOLEDAD", DE UNAMUNO

DRAMA INEDITO

HACE pocos días fué puesto en escena, por el Teatro de Cámara que dirigen Carmen Troitiño y José Luis Alonso, el drama de Unamuno titulado "Soledad" y que permanecía totalmente inédito. No sabemos cuándo fué escrito, aunque, a juzgar por algunas frases del texto, puede colegirse que lo fuera seis o siete años antes de su muerte, en el 36, en su Salamanca. Probablemente se trata de una obra escrita a lo largo de varios años, con largos intervalos de abandono. Así como el gran escritor llamó "nivola" a una novela suya, acaso habrá que llamar a su teatro de otro modo. Sin embargo, en el María Guerrero, el autor de "Amor y pedagogía" dió casi una lección de "carpintería" teatral, y esto a fuerza de carecer de ella en absoluto, a fuerza de verdadero genio dramático. La simplicidad y esquematismo de algunas escenas no se advertía, o eran inseparables de la gravedad y hondura de pensamiento traslúcido en un diálogo denso, tremante, patético.

Sea como fuere, Unamuno demuestra una vez más cómo la fuerza de la personalidad gravita, por así decirlo, sobre los géneros literarios y no sólo los transforma, sino que los crea.

Puede negársele al teatro de Unamuno incluso que lo sea en la acepción corriente de la palabra y del género. Pero—por curiosa y profunda paradoja — ningún otro teatro español, en lo que va de siglo, se halla acaso tan traspasado de sustancia dramática. En "Soledad", Unamuno parece haber llegado a sus propios límites genéricos, para dar de nuevo su gran voz angustiada, su terrible mono-diálogo. En cuanto a la técnica teatral—si es lícito hablar así, tratándose del autor de "La tía Tula"—se advierte en esta obra quizá un mayor desarrollo, un más amplio despliegue dramático respecto de aquellos a que nos tenía acostumbrados en "La venda", "El otro" o "El hermano Juan". Y ello independientemente de la época de la creación de "Soledad", que ignoramos. José Luis Alonso—director meritísimo de "Soledad"—, en unas declaraciones publicadas en *A B C*, hacía hincapié sobre el sentido teatral del diálogo de Unamuno y en cómo de él se desprendía también una verdadera acción dramática.

"Soledad" se nos aparece casi como una síntesis de las peculiares preocupaciones unamunianas. En esto precisamente consiste la personalidad, como nos dijo el propio don Miguel: en la insistencia en los mismos temas hondos. Aquí advertimos el mismo ahincamiento en las palabras y en su significación; igual manera interrogativa y convulsa, casi iguales identificaciones, en las cosas, en las pasiones, en los sentimientos... Esa especie de búsqueda de la última unidad de la persona y del espíritu...

La gran pregunta sobre la personalidad que se hizo Unamuno a lo largo de su obra, vuelve aquí a sonar con eco desgarrador. Y sobre todo, su afán de supervivencia, de perdurar en la vida y en el espíritu, de eternizarse. En su ensayo "Soledad", de 1905—es bien significativo que el título sea el mismo que el de este drama y también simbólicamente el nombre de uno de sus importantes personajes—escribe: "La cuestión humana es la cuestión de saber qué habrá de ser de mi conciencia, de la tuya, de la del otro y de la de todos, después de que cada uno de nosotros se muera."

Cuanto escribe Unamuno es personal, es biográfico en el más profundo sentido, como creemos que lo es toda obra. Cuanto escribe Unamuno es también dramático y agónico. Agustín, el protagonista, dramaturgo, luego político, muestra aquí inequívocamente la lucha unamuniana con rasgos inconfundibles, por ejemplo de "El sentimiento trágico de la vida". Ya sabemos que para Unamuno lo mismo da teatro que ensayo, que novela, que poesía, que filosofía. Los géneros que él cultiva no son sino su drama. El talento del extraordinario escritor vuelve a hacernos participar en "Soledad" de su anhelo y desasosiego. Finalmente nos plantea un problema, en el autor vivísimo, personalísimo: el mundo de la ficción como verdad; el mundo de la política como ficción; el teatro verdadero y ciertas vidas como aparenciales, teatrales.

El público que acudió a la representación de "Soledad" aplaudió largamente sus tres actos. María Dolores Pradera, Rodero, Adela Carboné interpretaron magníficamente los tres personajes fundamentales del drama. Al final, se puso en escena el monólogo de J. Cocteau "El bello indiferente". Fué una elección desafortunada. El texto del autor francés es bastante vulgar, por no llamarle necio. Aparte del mal gusto de traducir "el bello", cuando en español, si nos referimos a un hombre, todo lo más le llamamos guapo, el monólogo de Cocteau es un remedo desgraciado de otros que lo son magníficos; por ejemplo, alguno de Strinberg o de O'Neill.

G.-L.

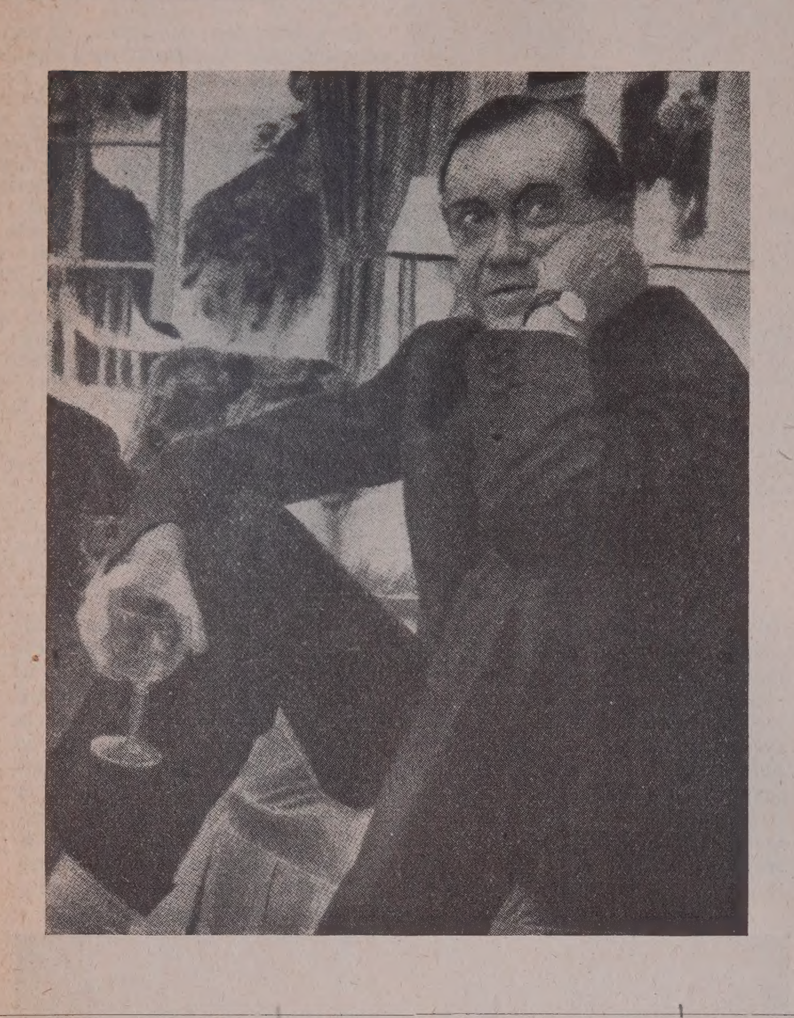
"FEDRA", EN MERIDA

EL Teatro Popular Universitario ha llevado a cabo una excepcional representación de "Fedra", de Séneca, en el Teatro Romano de Mérida. Se inicia así una serie de jiras teatrales por las provincias españolas que el T. P. U realizará con magnífico esfuerzo, confirmando la labor en pro del mejor teatro realizada hasta ahora. Bajo el patrocinio del Departamento de Cultura de la Delegación Nacional de Educación y a través del Departamento Nacional de Actividades Culturales del S. E. U., el jefe de éste, Jaime Ferrán, se propone continuar la historia, breve hasta ahora, pero significativa, del T. P. U. En el pueblo de Mérida, muchos extremeños llegados de sus pueblos y varios centenares de universitarios e intelectuales madrileños presenciaron entusiasmados la representación de "Fedra" entre las piedras insignes de aquel Teatro Romano.



"EL FIN DE LA AVENTURA", DE GRAHAM GREEN

Ultimo libro traducido al castellano del famoso escritor inglés



Ya nos ha llegado del otro lado del mar la traducción española de la que es todavía última novela de Graham Greene, publicada por la Editorial Sur, a menos de dos años de distancia del original, bajo el título «El fin de la aventura». Dentro de la producción del insigne novelista católico inglés, esta obra tiene un carácter especial; su lectura, al llegar a cierto punto, empieza a tener un sentido distinto para el lector católico que para el no católico, lo que no pasaba ni siquiera con sus dos mejores y más religiosos libros: «El poder y la gloria», y el titulado por la Editorial Sur, «El revés de la trama», que no sabemos por qué no se ha llamado, con más fidelidad al original, algo así como «El fondo de la cuestión» o «El meollo del asunto». En general, si este libro sigue teniendo el poder, característico de todos los Greene, de sujetarse a las manos del lector hasta que no es devorado del todo, resulta también más «duro» e incluso más escabroso—limpiamente escabroso—. Es una historia de amor en que, contra marido y amante, surge en el corazón de la mujer un tercer rival más poderoso. Dios. Los dos hombres, sin comprender, se ven burlados, y sólo al final, cuando ella muere, encuentran aquella realidad tan extraña para ellos, del amor divino venciendo al humano, y dejando tras de sí un reguero de pequeños milagros para confirmar la legitimidad de su victoria. En la primera mitad del libro, es el amante el que habla, un novelista, en el que Greene ha hecho una fría caricatura de sí mismo. Este novelista empezó a hacer la corte a una mujer sólo para adquirir información sobre las costumbres de su marido, alto funcionario gubernamental, con intención de utilizar el tipo en una de sus novelas. Pero lo que iba a ser negocio interesado acaba convirtiéndose en aventura apasionada, y el proyecto de novela se le olvida. Inesperadamente, la aventura se rompe, y él, sospechando la existencia de un rival, contrata los servicios de un detective privado, que, haciéndose con el diario de ella, le permite conocer que el suplantador es Dios mismo, y que ha sido él el que sin saberlo le ha dado paso: durante uno de los bombardeos de Londres con la V-2, él se separa un momento de ella, en el lugar de sus citas, y cae aplastado bajo un muro. Ella, creyéndole muerto, reza al Dios en que nunca había creído, haciendo el voto de que si le vuelve a la vida, renunciará a él para siempre. Efectivamente, el novelista había quedado a salvo bajo el hueco de una puerta, y su amante se aleja de él sin explicaciones, en cumplimiento del voto. Sin embargo, piensa después que es absurdo cumplir un voto sin fe, y para acallar sus escrúpulos se dirige a un racionalista, un serio charlatán de los de la esquina de Hyde Park, que trata de destruir con argumentos todo resto de fe en su alma, sin conseguir más que el efecto opuesto. Sara, la mujer infiel, empieza a creer. El novelista, que por el diario robado sabe cuánto le ama ella todavía, a pesar de su nueva fe, vuelve al acoso. Pero ella se ha puesto enferma y muere. Después de su muerte, ocurren pequeños milagros que desorientan a los dos hombres reunidos ahora, más allá de la infidelidad, en su común ausencia de Sara. Pero, aun frente a tanta evidencia, el novelista todavía lucha con Dios, le resiste.

Lo sorprendente de la novela es su mezcla audaz de tono realista, minucioso y hasta un poco sofisticado, por el novelista-protagonista, y de irrupción de lo sobrenatural, y en su fisonomía más cotidiana. Aparece, claro está, un problema muy particular: en el momento en que el novelista está recurriendo a una zona de la vida cuya realidad sólo admite el creyente, se está situando fuera del terreno que podríamos llamar «natural» del novelista. Verdad es que, como decíamos, Greene lo hace en la forma más realista, considerada desde fuera, contando de lo sobrenatural milagroso únicamente su aspecto visible, pero el *sentido* de lo que ocurre, inevitablemente, ha puesto con eso su centro de gravedad más allá del mundo natural visible. Esta novela casi tiene un carácter de desafío, cogiendo el toro por los cuernos, y llevando las cosas a su extremo; dentro del ambiente más típico de la novela inglesa—al fin y al cabo, Greene empezó siendo durante muchos años un novelista policíaco y de aventuras—, con su atmósfera casi palpable de mesura, de fidelidad a la pequeña realidad de cada día, sólo agitada por un momento de delito o de aventura, Greene instala tranquilamente nada menos que un caso de pasión religiosa en lucha, en el mismo terreno, con un amor de hombre, y con la victoria subrayada por milagros. Parece evidente que el autor ha querido saltar deliberadamente fuera de las reglas del juego novelístico, del «fair play», de excluir todo «deus ex machina», introduciendo el prodigio sobrenatural en medio del realismo, como si quemara el ser de la novela misma en aras de su fe religiosa

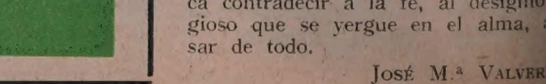
Con todo esto, y con ser tan espléndido y sugestivo el resultado, hay que anotar algunas limitaciones, algunos detalles que faltan para la perfección del logro de su intento, tal vez por imposibilidad metafísica de realizar lo que se ha propuesto. En primer lugar, un milagro, como sugeríamos, aunque aparezca al final de una novela y de modo relativamente accidental, basta para cambiar todo su sentido, elevándola del horizonte inmediato. Pero además, en esta novela de Greene, el ficticio novelista que narra en primera persona la mayor parte de los hechos, cuando no se copia el diario de la mujer, es completamente incrédulo, y, sin embargo, al verse en el caso de tratar hechos religiosos, se produce en él mismo una cierta dualidad, una secreta falta de consecuencia entre sus declaraciones agnósticas y una profunda familiaridad con ciertos aspectos de lo religioso, que dejan transparentar la persona del propio Graham Greene. Incluso la misma protagonista, la mujer infiel y luego convertida y santificada, apenas aparece vista de refilón; cuando más visible se la quiere hacer, presentándonos páginas de su diario, resulta menos convincente y real que cuando sólo se la muestra desde fuera. Y el acontecimiento central del libro, la entrada del amor de Dios en el alma de la mujer y su victoria sobre el amor del hombre, está casi escamoteado. El autor podría replicar válidamente que si está casi escamoteado es por la naturaleza misma de la cosa, no por descuido suyo; no puede ser objeto de novela propiamente dicha la invasión de la gracia de Dios en un alma. Y es cierto, pero esto acentúa la problematicidad de la novela religiosa. No es un azar que el personaje más vivo y logrado sea el único que tiene un papel de espectador ajeno al fondo religioso de la peripecia: el pequeño detective Parkis, que, ayudado por su hijo pequeño, sigue pacientemente a la infiel, y que luego, después de su muerte, verá con estupor la curación milagrosa de su hijo al aparecérsele en sueños la señora a quien vigiló.

No queríamos haber dado un sentido de objeción a las observaciones anterio-
res; lo que vale siempre es el re
do literario y su efecto en el lector.
lo que pudiera haber de dualidad
ma o de disonancia en algún aspec
la obra está compensado con crece
la virtualidad del problema religios
vido por sus personajes. Y, en de
va, Greene sigue siendo aquí el
maestro viviente de la novela europ
casi diríamos, el «catedrático de la
natura», el más hábil en los procedi
tos de arrastrar al lector apresurada
te a lo largo de las páginas de un
Lo que pasa es que la novela reli
tiene una problemática especial, y
bablemente está fatalmente sujeta
ley de ver desintegrarse sus elem
cuando introduce lo sobrenatural
dentro de lo natural. La novela
sentido antonomásico, que, por dé
nónico, es naturalista, ha tenido
non en el logro de un equilibrio de
ripecia, entre el interés del argumen
sí, de los personajes en sí y de las
y sentimientos en sí. Graham G
aparentemente, sigue el camino de
lla novela clásica, en esa otra form
nos histórica, más de siempre y, al
mo tiempo, más inglesa: la nove
aventuras. Pero, en el fondo, Green
corpora toda la trastienda de la n
típica del siglo XX—Proust, Joyce
americanos—, aunque lo disimule,
bre todo, introduce el explosivo de
ligión, a veces un poco fuera de
en un ambiente tan obvio y consis
otras veces, al contrario, devorá
todo.

Evidentemente, Graham Greene
presenta, técnicamente hablando,
nueva solución de la novela que
abrir época como modelo y cauce
más profunda sugestión emana de
nos damos cuenta de que su novela
hecha de elementos que, en principi
tienen nada que ver uno con otro,
dos por un cemento espiritual que
más allá de las fronteras de ese «
ralismo» a que parece engañosamen
jetarse su novela. Cada nuevo lib
Greene es una paradoja más auda
contraste más duro y más hábil lo
entre cosas que parecerían no po
unir. Se puede explicar algo esta c
tura paradójica de la novelística de
ene recordando algunas circunstanci
su biografía: él empezó a ser nov
mucho antes de su encuentro con
tolicismo, al que se convirtió for
riamente para casarse con una cat
Poco a poco, sin embargo, con su
dez de materia novelable, Greene en
a descubrir que el catolicismo podí
una auténtica mina de recursos ps
gicos y situaciones espirituales y vi
Fué así su oficio de novelista el q
hizo convertirse de veras en esa re
que al principio había tomado como
vención externa y burocrática. Per
eso mismo, la inclusión de lo católi
su obra al principio es algo casi pe
zo y sobreañadido, que sólo su virt
mo de comprensión psicológica pued
var. Actualmente, el catolicismo es
la misma base de su creación lite
pero sin tocar para nada la forma
ma de sus novelas, que, por fuer
guen siendo iguales que las de su
mera época sin fe.

En cierto orden teórico de conside
nes, esto puede ser un inconvenient
defecto criticable, pero yo creo qu
hecho tal íntima dualidad hace la
lística de Greene un producto mucho
auténtico y representativo de nuestra
ca, y, sobre todo, una lectura mucho
emocionante y de más fértil efecto
gioso. Pues, así como la gracia no
difica la naturaleza, aunque la p
ciona, lo mismo la fe, en estas no
se instala sobre una situación que
misma nuestra de todos los días,
nuestra ceguera de siempre, nu
abandono. Podemos decir, aunque
rezca sólo una paradoja más, que
novela de Greene tuviera mayor un
técnica, más armonía entre todos
elementos, no sería tan profundan
interesante. Y entonces, su ejemplo,
que en un sentido de aprendizaje l
rio pueda ser pernicioso, por enseñ
mezclar cosas irreconciliables, acaba
do, en un sentido más alto, el
ejemplo: renunciar a soluciones ap
tes y provisionales, y operar simple
te con «lo que hay», con lo que se
a mano, aunque el entorno vital p
ca contradecir a la fe, al designio
gioso que se yergue en el alma,
sar de todo.

José M.ª Valver



DIRECTOR: Juan FERNANDEZ FIGUEROA
SUBDIRECTOR: Eusebio GARCIA-LUENGO

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

España	(un año)	78,— pesetas.
Extranjero	(un año)	4,50 dólares.
Países de habla española	(un año)	3,— dólares.

Francisco Silvela, 55 • MADRID • Apartado 6076

indice
de artes y letras